

JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN



ZWEITER BAND

BERLIN 1881
WEIDMANNSCHE BUCHHANDLUNG.



INHALT

Redacteur: R. DOHME.

JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN



ZWEITER BAND

BERLIN 1881

WEIDMANNSCHE BUCHHANDLUNG



Herausgeber: W. BODE, R. DOHME, H. GRIMM, M. JORDAN, FR. LIPPMANN.

REDACTEUR: R. DOHME.

INHALT

Zweiter Jahrgang No. 1. 1. Januar 1881

AMTLICHE BERICHTE
AUS DEN
KÖNIGLICHEN
KUNSTSAMMLUNGEN

Das Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen erscheint vierteljährlich zum Preis von 30 Mark für den Jahrgang.

I. KÖNIGLICHE MUSEEN.

Mit Allerhöchster Genehmigung Sr. Majestät des Königs ward der 3. August d. J. als der Tag, an welchem vor funfzig Jahren die Königlichen Museen dem Publikum eröffnet worden sind, festlich begangen.

Am Vorabend des genannten Tages war eine elektrische Beleuchtung der Vorhalle des Alten Museums mit ihren Fresken, sowie der Rotunde, und eine Fackelbeleuchtung einer Auswahl von Skulpturen veranstaltet. Seine Kaiserliche und Königliche Hoheit der Kronprinz und Ihre Kaiserliche und Königliche Hoheit die Frau Kronprinzessin, Seine Königliche Hoheit der Prinz Wilhelm und Seine Hoheit der Erbprinz von Sachsen-Meiningen geruhten dieser Beleuchtung, zu welcher mit Rücksicht auf den Raum nur eine beschränkte Anzahl von Personen hatte eingeladen werden können, beizuwohnen.

Die Festfeier des 3. August war in der Rotunde des Alten Museums veranstaltet, in welcher sich gegen 10 Uhr die in Berlin anwesenden Staatsminister und andere hohe Staatsbeamte, Vertreter der Kunst- und wissenschaftlichen Institute, der Stadt Berlin, der Künstlerschaft eingefunden hatten. Um 10 Uhr erschien Seine Kaiserliche und Königliche Hoheit der Kronprinz mit Ihrer Kaiserlichen und Königlichen Hoheit der Frau Kronprinzessin, Ihre Königlichen Hoheiten der Prinz Karl und Prinz Wilhelm, sowie Seine Hoheit der Erbprinz von Sachsen-Meiningen, und wurden in der Vorhalle von den Museumsbeamten ehrfurchtsvoll begrüsst. Der Eintritt der Höchsten Herrschaften in die Rotunde bezeichnete den Beginn der Feier, welche durch den Marsch aus Beethoven's „Ruinen von Athen" eingeleitet wurde. Der Generaldirektor der Königlichen Museen Dr. Schöne begrüsste zunächst in kurzer Rede den Erlauchten Protektor der Museen, indem er auf die Bedeutung hinwies, welche die Gründung und Entwickelung der Museen für das geistige Leben Berlins und der Monarchie gewonnen habe. Im Anschluss hieran überreichte er den Höchsten Herrschaften eine von den leitenden Beamten der Königlichen Museen bearbeitete Festschrift*) „Zur Geschichte der Königl. Museen", welche sich mit der älteren Geschichte der Königlichen Kunstsammlungen, mit der Gründung und Organisation der Museen, und mit der Entwickelung der in denselben vereinigten Sammlungen seit 1830 beschäftigt, sowie ferner einen an diesem Tage ausgegebenen „Führer durch die Königlichen Museen."**)

Seine Kaiserliche und Königliche Hoheit der Kronprinz geruhte hierauf mit folgenden Worten zu erwiedern:

„Seine Majestät der Kaiser und König hat mich beauftragt, der lebhaften Theilnahme Ausdruck zu geben, welche Er der heutigen Feier entgegenbringt und zugleich Seine Anerkennung und Seinen Dank allen denen auszusprechen, welche sich um die Leitung des von Seinem in Gott ruhenden Herrn Vater begründeten Instituts verdient gemacht haben. Dieser Dank gebührt der früheren

*) Zur Geschichte der K. Museen. Festschrift zum 3. August 1880. 176 S. 4°.

**) Führer durch die K. Museen. Herausgegeben von der Generalverwaltung. IV. 211 S. 8°. Preis 50 Pfennig.

und jetzigen Verwaltung und ihren sämmtlichen Beamten, insonderheit auch den Herren, welche in freier Thätigkeit bereit sind, ihre Kenntnisse und ihr sachverständiges Urtheil dem Interesse der Anstalt dienstbar zu machen; er gebührt endlich nicht minder Allen, welche den Zwecken derselben durch Schenkungen und Zuwendungen, wie in anderer Weise förderlich gewesen sind.

Mir selbst ist es seit meiner Berufung zum Protektor eine Ehre und eine Freude gewesen, an der Sorge um die Entwickelung der Königlichen Museen unmittelbaren Antheil zu haben. Ich kann mir daher nicht versagen, auch meinerseits den Männern, mit welchen mich durch eine Reihe von Jahren gemeinsames Wirken verbunden hat, in dieser Stunde zu danken.

Wir wissen und haben eben auf's Neue vernommen, wie in den Tagen unseres grössten nationalen Unglücks, als Alles zu wanken schien, der Gedanke an die idealen Ziele des Menschen sich schöpferisch stark und lebendig erwies. Dankbar dürfen wir heute geniessen, was die grundlegende Arbeit jener trüben Zeit geschaffen. Aber wir werden dieses Genusses nur froh werden, wenn wir auch der Verpflichtungen eingedenk sind, die er uns auferlegt.

Es gilt heute vielleicht mehr denn je, an unseren idealen Gütern festzuhalten, die Erkenntniss ihres Werthes und ihrer rettenden Macht unserem Volke mehr und mehr zu erschliessen. Diese Anstalt soll nichts anderes sein, als eine Sammlung des Schönen aller Zeiten zum Nutzen und Frommen der ganzen Nation.

Mein Wünschen und Streben wird ferner und alle Zeit darauf gerichtet sein, sie ihren hohen Zielen zuzuführen, in dem Sinne und Geiste, dem sie ihre Begründung verdankt!"

Nach dieser Rede des Erlauchten Protektors welche die Versammlung stehend vernommen, verkündigte Herr Unterstaatssekretär von Gossler Namens des auf Urlaub abwesenden Herrn Ministers der geistlichen etc. Angelegenheiten die von Seiner Majestät aus Anlass des Tages Allergnädigst bewilligten Auszeichnungen; und zwar war dem General-Sekretär Geheimen Regierungsrath Dielitz der Kronenorden II. Klasse, und dem Galeriediener Mietag das Kreuz der Inhaber des Hausordens von Hohenzollern, beide mit der Zahl 50 unter Berücksichtigung des Umstandes verliehen worden, das beide Beamten an diesem Tage zugleich das fünfzigjährige Dienstjubiläum feierten; ferner hatte erhalten den Kronenorden II. Kl. der Direktor des Königl. Münz-Kabinets Dr. Friedlaender, den Rothen Adlerorden III. Kl. mit der Schleife der Direktor der Königlichen Gemälde-Galerie Dr. J. Meyer, das Allgemeine Ehrenzeichen der Galeriediener Klinnert; der Direktorial-Assistent Dr. Bode war zum Direktor, der Sekretär Körber zum Rechnungsrath ernannt worden. — Zugleich gab der Redner dem Glückwunsche der Königlichen Staatsregierung und dem Antheil Ausdruck, den dieselbe zu aller Zeit an den Museen und ihrem Gedeihen genommen habe und nehmen werde. Nachdem der General-Direktor den Dank der sämmtlichen Museumsbeamten für diese Beweise Allerhöchster Gnade und hoher Theilnahme der Staatsregierung ausgesprochen hatte, überbrachten Deputationen der Akademie der Wissenschaften, der Akademie der Künste, der Universität, der Technischen Hochschule, des Kunstgewerbe-Museums und der National-Galerie die Glückwünsche dieser Institute, von denen die letzteren beiden eine Votivtafel und eine künstlerisch ausgestattete Adresse überreichten.

Ein unter Leitung des Herrn Professor A. Schulze ausgeführter Chorgesang beschloss die Feier.

Für den Nachmittag hatte Seine Kaiserliche und Königliche Hoheit der Kronprinz die leitenden Beamten der Königlichen Museen und die Mitglieder der Sachverständigen-Commissionen zur Tafel befohlen.

Am 4. August war mit hoher Genehmigung des vorgesetzten Herrn Ministers, welcher zugleich die nöthigen Mittel bewilligt hatte, ein Ausflug nach Wannsee und von da mit Dampfschiff nach Sakrow veranstaltet, an welchem sämmtliche Beamte und Hilfsarbeiter der Königlichen Museen mit Einschluss aller Unterbeamten Theil nahmen. Seine Kaiserliche und Königliche Hoheit der Kronprinz hatte die Gnade in Sakrow zu erscheinen und dadurch dem Fest seine schönste und für alle Betheiligten unvergessliche Weihe zu geben.

A. GEMÄLDEGALERIE.

I.

Erwerbungen sind in dem Vierteljahre Juli bis September 1880 nicht gemacht worden. Dagegen wurde ein Gemälde, das für unsere Sammlung ein besonderes Interesse bietet, für den Bestand der Galerie aus altem längst magazinierten Besitz wieder gewonnen. Es wurde nämlich die grosse Anzahl der bei der Bildung der Galerie ausgeschiedenen Bilder von Neuem auf eine etwaige noch zu treffende Auswahl hervorgesucht und geprüft. Dieser mühsamen Arbeit, welche schon lange beabsichtigt war, aber erst jetzt vorgenommen werden konnte, hat sich in diesem Sommer, unter Beihülfe des Herrn Restaurators Böhm, Direktor Dr. Bode unterzogen, wobei denn auch jenes dankenswerthe Ergebniss zu Tage kam. Das Gemälde, von einem der seltensten Meister des Quattrocento, Melozzo da Forli, bildet Gegenstück zu einem anderen schon in der Galerie befindlichen Bilde desselben Meisters (No. 54; s. Katalog von 1878, p. 223).

Mit diesem gehört es zu einer Reihe von Bildern aus dem herzoglichen Palaste in Urbino, zu der bestimmt noch zwei weitere Stücke in der National-Galerie in London (No. 755 und 756) zu zählen sind, und gewinnt dadurch eine weitere Bedeutung.*)

Das Bild war im Format verkleinert und hat stark gelitten; doch sind die Köpfe gut erhalten, und wird das Gemälde nach der eben im Werke befindlichen Herstellung sehr wohl in der Galerie selbst einen Platz beanspruchen dürfen. Dargestellt ist — ganz entsprechend der Composition in No. 54 — als thronende würdige Matrone die Astronomie; vor ihr auf den Stufen des Thrones kniet ein Fürst in älteren Jahren, aus ihren Händen eine astronomische Sphäre entgegennehmend, neben ihm auf einer Thronstufe seine Krone.

*) Ueber die Zahl und den Gegenstand der Darstellung dieser Gemäldefolge s. den Katalog v. 1878. Da der knieende Mann in dem neu aufgefundenen Gemälde einen Fürsten vorzustellen scheint, so ist in der Folge vielleicht nicht bloss das Verhältniss des Herzogs von Urbino zu den Wissenschaften behandelt, sondern zugleich deren Pflege an verschiedenen damaligen Höfen. Ob das Gemälde in Windsor, Herzog Federigo da Montefeltro mit seinem Sohne Guidobaldo und dessen Lehrer Vittorino da Feltre, sowie ein im Palazzo Barberini zu Rom befindliches Bild, Herzog Federigo auf einem Thronsessel, vor ihm sein Sohn Guidobaldo im Knabenalter, derselben Reihe angehören, (s. Crowe und Cavalcaselle; Lermollieff, Die Werke italienischer Meister in den Galerien von Dresden, München und Berlin, p. 288), scheint noch nicht sicher ausgemacht. Die charakteristischen und hervorragenden Eigenschaften, welche diesen Bildern zukommen und auf Melozzo hindeuten, die wegzeigende Meisterschaft sowohl in der perspektivischen Darstellung der Form als in der koloristischen und technischen Behandlung, näher zu erörtern, ist hier nicht der Ort.

II.

Mit Rücksicht auf das schon früher angenommene Princip, dass bei der Neu-Aufstellung der Galerie eine Anzahl Bilder, welche sich als entbehrlich erweisen werden, an Provinzial-Galerien abgegeben werden sollen, wurden einige Gemälde aus der westfälischen Schule, welche für das Museum zu Münster ein besonderes Interesse gewähren, mit Allerhöchster Genehmigung an den westfälischen Kunstverein in Münster auf dessen Ansuchen schon jetzt abgeliefert. Es sind die Katalog-Nummern: 610. 1194. 1217. 1233. 1234. 1236 und 2 nicht katalogisierte Bilder:

1) ein Antependium, in der Mitte Christus mit je vier Heiligen zu beiden Seiten, aus der Wiesenkirche zu Soest stammend;

2) ein Altar-Aufsatz, Christi Kreuzigung mit mehreren Episoden, aus dem XIII. Jahrhundert. — Die beiden letzten Bilder beschädigt.

MEIER.

B. SKULPTURENGALERIE.

SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE NACH DER ANTIKE.

Die Abtheilung hat im III. Quartale 1880 durch Erwerbungen so gut wie keine Fortschritte gemacht. Ein einziges altattisches Relieffragment ist wenig erheblich. Die Abgüsse wurden durch Zumbusch's Restauration des samothrakischen Nikemonuments bereichert: sonst kamen nur hinzu: ein spartanisches Relief, zwei kleine Köpfe aus der Thyreatis, die neugefundenen Fragmente der Balustradereliefs vom Tempel der Athena Nike, das Relief eines Apobaten, welches bei den Untersuchungen des Herrn Bohn am Aufgange zur Akropolis von Athen gefunden wurde, ferner zwei Köpfe der Glyptothek und ein altattisches Relieffragment.

Die Fortschritte in Ordnung und Bearbeitung des Sammlungsbestandes waren weniger unerheblich und zwar sowohl in Bezug auf Katalogisierung der Originale alten Besitzes, als in Hinblick auf die Arbeiten bei Reinigung und Zusammensetzung der pergamenischen Skulpturen.

Die Katalogisierung wurde durch Herrn Dr. Lange, welcher bis zum 1. Oktober die Assistentenstelle an der Abtheilung versah, weit gefördert, die Revision der Inventare ebenso von Herrn Dr. Puchstein. Sowohl die für die pergamenischen Arbeiten nöthig gewordene fast gänzliche Ausräumung des sog. assyrischen Saales, wie die Abgabe zweier Kompartimente des sog. römischen Saales an die bisher allzu schlecht aufgestellte Abtheilung der Renaissanceplastik führten zu einer zusammendrängenden Neuaufstellung des ganzen alten Skulpturenvorrathes etwa auf die Hälfte des sonst von ihm eingenommenen Raumes. Diese Neugestaltung ist noch nicht zu Ende geführt; ihr schliesst sich auch eine Umstellung der griechischen und lateinischen Inschriften an, welche eine leichtere Benutzung derselben als bisher ermöglicht.

In der Gipssammlung wurden an den bemerkenswerthen Stücken Zettel mit kurzer Angabe über Gegenstand, Fund- und Aufbewahrungsort der Originale angebracht.

Bei den pergamenischen Skulpturen wurde die Reinigung durch den Herrn Freres und seine Mitarbeiter so weit gebracht, dass bis auf einzelne Platten dieser Theil der Arbeit an der Gigantomachie als beendet gelten kann. Die Zusammensetzung nahm wiederum unter unmittelbarer Leitung des Herrn Freres ebenfalls einen erheblichen Fortgang. Was seit Veröffentlichung des vorläufigen Berichtes in diesem Jahrbuche an Zusammenhang einzelner Theile der Komposition neu gewonnen ist, hat man begonnen im assyrischen Saale geordnet auszulegen, wo es in Kurzem dem Publikum allgemein zugänglich gemacht werden wird.

Die Ausgrabungen in Pergamon selbst sind unter der Leitung des Herrn Humann seit dem 24. August d. J. wieder aufgenommen worden und beginnen bereits, wie man erwarten durfte, Ergänzungsstücke zur Gigantomachie und weitere Basisplatten mit Inschriften zu liefern, welche zu den verlorenen Bronzegruppen der Galliersiege des Attalos und Eumenes gehören, so wie Anderes.

CONZE.

MITTELALTERLICHE UND RENAISSANCE-SKULPTUREN.

Erwerbungen von Originalskulpturen wurden im verflossenen Quartal nicht gemacht.

Von Abgüssen kamen zur Aufstellung das Grabmal des Erzbischofs von Fiesole, Federighi, im Kirchlein S. Francesco di Paolo vor Porta Romana in Florenz, ein Werk des alten Luca della Robbia, sowie das Grabmal des Kardinals von Portugal von Antonio Rossellino in S. Miniato vor Florenz, endlich der Abguss eines in Aufbau und Ornamentik vollendet meisterhaften Tabernakels in der Nonnenkirche Monteluce vor Perugia. Dasselbe zeigt so grosse Verwandtschaft mit den Werken Verrocchio's, namentlich mit dem Grabmal Forteguerra in Pistoja, dass der Entwurf dazu zweifellos auf Verrocchio zurückzuführen ist.

Zur Aufstellung der in den letzten Jahren gemachten Erwerbungen an Originalskulpturen sowie der in dem jetzigen Raume der Abtheilung allzu ungünstig aufgestellten Werke wurden die beiden letzten Kompartimente des römischen Kaisersaales hergerichtet, sodass die Aufstellung und Wiedereröffnung der Räume dieser Abtheilung im Laufe des Oktober erfolgen konnte.

BODE.

C. ANTIQUARIUM.

Erworben wurde im dritten Quartale 1880 die dritte Serie der korinthischen Pinakes, welche, ungleich reicher als die zweite, unsere ganze Sammlung dieser merkwürdigen Alterthümer zu einem gewissen Abschluss gebracht hat, so dass sie jetzt, nach den Darstellungen geordnet, in den Schautischen ausgestellt werden konnte. Die zahlreichen Inschriften sind schon für die Sammlung ältester Schriftdenkmäler Griechenlands verwerthet worden.

Aus Athen wurde eine Auswahl von zwanzig Vasen erworben, welche Lücken unserer Sammlung ausfüllen, sehr alterthümliche von vorzüglicher Erhaltung, eine Pyxis seltener Art mit Malerei auf weissem Grunde, Lekythen mit neuen Motiven u. A.

Von Terracotten kamen hinzu eine durch den Kanonicus Criscio gemachte Sammlung von Thonstempeln aus Puteoli, 203 Namen, alphabetisch geordnet, andere mit Fabrikzeichen.

Aus Blei wurde eine puteolanische Tafel mit griechischen Verwünschungen durch Prof. Mommsen für das Museum erworben. An Bronzen kam hinzu ein alterthümlicher widdertragender Hermes aus Kreta und ebendaher eine Zeusstatuette von freiem Stil, Thierfiguren und Geräthe namentlich Bügel mit Marken von Göttern.

CURTIUS.

D. MÜNZKABINET.

Das Münzkabinet hat in dem Vierteljahr vom 1. Juli bis 30. September keine Ankäufe gemacht, aber im Tausch für Dubletten einige zum Theil werthvolle Stücke erworben: Eine schöne silberne Medaille Philipp's II. von Spanien und seiner dritten Gemahlin Isabella von Frankreich mit ihren Bildnissen, und und zwei Silbermünzen von Ferdinand und Isabella von Spanien, einen seltenen und durch seinen Typus merkwürdigen Viertelthaler der Heidelberger Pfalzgrafen Otto Heinrich und Philipp; eine Anzahl werthvoller orientalischer Münzen aller Metalle, die Goldmünze des spanischen Vandalenkönigs Sisebut, der noch fehlte, und zwei mecklenburgische silberne Mittelaltermünzen; endlich eine Münze des Häuptlings Tanno Düren von Jever, die bisher nur in einem Exemplar bekannt war, wie alle Münzen der Häuptlinge von Ostfriesland und Jever äusserst selten sind.

Auch einige Geschenke hat das Münzkabinet erhalten. Eine Bronzemedaille, welche die Stadt Strassburg, auf die Anwesenheit S. M. des Kaisers im Jahre 1877 hat prägen lassen, wurde vom Magistrat von Strassburg überwiesen. Eine andere, auf das dreihundertjährige Bürgerrecht der Familie de Neufville in Frankfurt a. M. bezügliche schenkte der Geh. Commerzienrath de Neufville; Herr Direktorial-Assistent, Prof. von Sallet 16 antike Münzen, 1 silberne und 15 bronzene; einige venezolanische der Kaiserl. Geschäftsträger Dr. Stammann in Carácas, welchem das Münzkabinet schon andere Geschenke verdankt, endlich Herr Buchhändler Künne einige überseeische. Im Ganzen traten 88 Stücke, 4 goldene, 38 silberne, 46 bronzene hinzu.

Während des Kongresses der Anthropologen und Prähistoriker waren auf den Wunsch des Vorstandes desselben die in diese Forschungskreise einschlagenden Münzen mit kurzen Erklärungen zur Besichtigung ausgelegt, nämlich die in Baiern und Böhmen gefundenen keltischen Goldmünzen und die verwandten, welche wohl den letzten Jahrhunderten vor Beginn unserer Zeitrechnung angehören, und ferner die sogenannten Wenden-Münzen, welche zwischen Elbe und Weichsel heimisch sind. Da über beiderlei Gattungen Nachrichten gleichzeitiger Schriftsteller fehlen, werden sie als prähistorisch betrachtet. Diese Ausstellung ist von einer nicht geringen Anzahl der Congress-Mitglieder mit Antheil betrachtet worden.

Der Umbau des Münzkabinets ist nunmehr beendet und sämmtliche Räume sind in Benutzung genommen; da neue Schautische angeschafft sind, wird die Anzahl der ausgelegten Münzen beträchtlich vermehrt werden, womit schon ein Anfang gemacht worden ist.

J. FRIEDLAENDER.

E. ETHNOLOGISCHE ABTHEILUNG.

VIERTELJAHR VOM APRIL BIS JUNI.

Angekauft wurden von Herrn Forrer (London) eine Sammlung von Gegenständen der Clamath-Indianer; einige kleinere Sammlungen von Gegenständen, welche der Afrikareisende J. M. Hildebrandt von Aden, Zanzibar und Madagascar eingesendet hatte; einige Elfenbeinschlägel zur Herstellung von Rindenzeugen, wahrscheinlich aus Central-Afrika von einem hiesigen Händler; durch gütige Vermittelung des Herrn von Guérard in Melbourne eine sehr interessante Sammlung australischer Gegenstände, ausserdem dessen eigene Privatsammlung ethnologischer Gegenstände aus Neuholland und anderen Theilen Australiens; von Herrn Hagenbeck in Hamburg einige Anzüge und sonstige Gebrauchsgegenstände der Fischerlappen.

An Geschenken erhielt die Sammlnng folgende höchst dankenswerthe Zuwendungen:

Von den Herren Cuervo in Bogotá ein sehr interessantes Thongefäss, welches zu einem von den genannten Herren dem Museum früher schon geschenkten grösseren Funde gehört; von Herrn Zeltz in Rostock einige Gegenstände aus China; von Herrn K. Künne

in Charlottenburg einige Gegenstände aus Japan und Südamerika, von Herrn Professor Dr. Fischer zu Freiburg in Baden die Nachbildung eines Fibrolithbeiles aus China; von Herrn Konsul Freudenberg in Colombo auf Ceylon einige Gegenstände von Ceylon. Ein sehr interessantes Geschenk, Botschaftsstäbe von Neuholland, verdankt die Sammlung Mrs. E. H. Palmer zu Melbourne, sowie einen Gürtel von der Maldon-Insel und einige andere Gegenstände Herrn E. Schäfer und Frau von Guérard zu Melbourne.

Besonders hervorzuheben sind die ebenso reichen als interessanten Vermehrungen verschiedener Abtheilungen der Sammlungen, welche dieselben bei Gelegenheit der internationalen Fischerei-Ausstellung theils als Geschenke, theils im Wege des Austausches erhielten. Besonders zu danken ist der Königlich holländischen Regierung für die umfangreiche Sammlung aus verschiedenen Theilen ihrer indischen Kolonien, sowie der Kaiserlich chinesischen Regierung für eine ausserordentlich umfassende Sammlung aus der Gegend von Ning-po, ebenso Sr. Hoheit Abu Bakar, Maharadja von Djohore; ferner Herrn Ladislaus de Souza Mello e Netto Direktor des Kaiserlichen Museums zu Rio Janeiro. — Durch Tausch wurde eine sehr interessante Sammlung von Modellen von der japanischen Ausstellungs-Kommission erworben.

Von den Herren Dr. Dr. Reiss und Stübel wurde wiederum eine Partie der Sammlung von dem Gräberfelde bei Ancon in Peru vertragsmässig dem Museum übergeben. Die Beschreibung der Sammlung und des Gräberfeldes ist bereits im Erscheinen begriffen. — Von Herrn Professor Bastian trafen wiederum mehrere Sendungen ein.

VOSS.

VIERTELJAHR VOM JULI BIS SEPTEMBER.

Die Erwerbungen dieses Vierteljahres waren wenig umfangreich. Angekauft wurde eine Kollection afrikanischer Gegenstände von Herrn Robert Flegel im Gebiete des Niger, hauptsächlich im Bereiche des Binué gesammelt; von Ost-Afrika eine Sammlung aus dem Gebiete der Pokomo am Dana von Herrn Dr. G. A. Fischer zusammengebracht; durch Vermittelung der norwegischen Kommission der internationalen Fischerei-Ausstellung eine Sammlung verschiedener Arten von Schneeschuhen, welche in den nördlichen Distrikten Norwegens gebräuchlich sind.

An Geschenken erhielt die Sammlung folgenden Zuwachs: Durch Vermittelung des Herrn K. Künne einige Gegenstände der Indianer am Rio Purus (Brasilien), geschenkt von den Herren C. Medosch in Manaus und Corn. Cremer in Hamburg; von Herrn Professor Dönitz in Tokio, z. Z. in Berlin, einige Gegenstände aus Japan und Korea; von Frau Blume hierselbst den Zauberapparat eines nach Brasilien importierten Negerpriesters; von Sr. Excellenz Herrn Giegler Pascha zu Chartum eine Sammlung aus den oberen Nilländern; von Herrn Professor Ascherson hierselbst ein Thongefäss und Werkzeuge zur Herstellung von Flintensteinen aus Aegypten; aus Nordaustralien einen Blattsarg von Herrn Kortüm in Cooktown.

A. BASTIAN.

NORDISCHE ALTERTHÜMER.

VIERTELJAHR VOM APRIL BIS JUNI 1880.

Durch Ankauf wurden in diesem Vierteljahre folgende Erwerbungen gemacht:

Aus Bayern: eine Sammlung von Fundgegenständen aus oberfränkischen Hügelgräbern und durch gütige Vermittelung des Herrn Pfarrer Hagen zu Büchenbach ein Fund aus einem Hügelgrabe dortiger Gegend; ausserdem wurde von Herrn Geyer in Regensburg ein Grabhügelfund aus der Bayreuther Gegend käuflich überlassen. Die Grabhügelfunde gehören im Wesentlichen dem Hallstädter Typus an.

Aus Brandenburg: eine Sammlung von Alterthümern aus der Gegend von Brandenburg an der Havel, verschiedenen Perioden angehörig, namentlich reich an Urnen mit Mäanderverzierungen, begleitet von römischen Beigaben.

Aus Rügen und Vorpommern einige Steingeräthe. Aus der Provinz Sachsen: ein Bronzering (Kupfer?) aus der Gegend von Seehausen und eine Urne aus der Gegend von Stendal.

Aus Preussen: ein Steinhammer aus der Gegend von Münsterberg und ein Goldbrelocque aus Westpreussen, ähnlich den in den schleswigschen Mooren gefundenen Exemplaren dieser Art.

An Geschenken erhielt die Sammlung folgende höchst dankenswerthe Zuwendungen:

Aus Brandenburg: von Leutnant a. D. W. von Schulenburg mehrfach interessante Fundobjecte aus dem Spreewalde, von Herrn Dr. Erman einige Thongefässe aus dem Kreise Crossen, von der Königlichen Direction der Berlin-Dresdener Bahn einige Thongefässe aus der Gegend von Dobrilugk, dem Lausitzer Typus angehörig.

Aus Posen: einige Bronzeringe, Geschenk des Herrn Gymnasial-Direktors Professor Dr. Schwartz in Posen.

Aus Sachsen-Weimar: einige Thongefässe mit Schnur-Ornament, der jüngeren Steinzeit angehörig, Geschenk der Direktion der Magdeburg-Halberstädter Eisenbahn.

Aus Anhalt: einige Bronzen römischer Zeit, in Urnen gefunden, in einem Gräberfelde bei Gänsefurth, Geschenk des Herrn von Trotha auf Gänsefurth.

VOSS.

VIERTELJAHR VOM JULI BIS SEPTEMBER.

Der Zuwachs beschränkte sich in diesem Quartal auf einige allerdings sehr interessante Geschenke, welche der Sammlung bei Gelegenheit der in Verbindung mit der 11. allgemeinen Versammlung der deutschen anthropologischen Gesellschaft veranstalteten prähistorischen Ausstellung verehrt wurden, und wofür hiermit seitens der Direktion der Abtheilung der verbindlichste Dank erstattet wird.

Aus Holland erhielt die Sammlung von der Direktion des Königlichen Reichs-Museums zu Leiden z. H. des Herrn Professor Dr. Leemans eine Anzahl von Gipsabgüssen im Lande gefundener Thon- und Steingeräthe, sowie ein Modell eines dort entdeckten Grabfundes römischer Zeit.

Aus Oldenburg: von der Direktion des Grossherzoglichen Museums z. H. Sr. Excellenz des Oberkammerherrn von Alten die Abgüsse von einer Fensterurne und einem anderen kleinen Thongefäss, beide zusammen im Oldenburgischen gefunden.

Aus Hannover (Ostfriesland) vom Herrn Lehrer Brandis in Aurich eine Anzahl von ornamentierten Gefässfragmenten der Steinzeit.

Aus der Provinz Sachsen einige Thongefässe aus dem Gräberfelde von Oberröblingen von Herrn Dr. Riebeck geschenkt.

Aus Preussen eine Sammlung von Gipsabformungen verschiedener Alterthümer und einige der neueren Zeit angehörige ethnologisch interessante Gegenstände von Herrn Rentier Scharlok in Graudenz.

Aus Posen: einige Mahlsteine von Herrn Gymnasialdirektor Dr. Schwartz in Posen, dessen Güte die Sammlung bereits eine grosse Reihe von werthvollen Zuwendungen zu verdanken hat; von Herrn Albin Kohn in Posen eine Sammlung von Gefässfragmenten von der Schwedenschanze bei Fordon.

Aus Sachsen-Meiningen einige charakteristische Gefässfragmente vom kleinen Gleichberge bei Römhild von Herrn Kreisphysikus a. D. Dr. Jacob in Römhild.

Ausserdem schenkte Herr Premier-Leutnant von Rohr, Adjutant des Kaiser Alexander-Garde-Grenadier-Regiment No. 1 einen sehr interessanten Bronzefund bei Triplatz in der Gegend von Ruppin gemacht, ebenso Herr Inspektor Zimmermann einige Alterthümer, darunter zwei Bronzen aus der Zeit der süddeutschen Hügelgräber, gefunden auf dem Herrn Bolle gehörigen Rittergute Rauschendorf bei Gransee; Herr Major von Kessel hierselbst eine Bronzeschnalle aus fränkischer Zeit aus Hinterpommern, und Herr Konservator und Naturalienhändler Schilling zu Hamburg ein Thongefäss nebst einer grösseren Anzahl von Steingeräthen aus Rügen, Mecklenburg, Schleswig Holstein, Hannover.

A. BASTIAN.

F. AEGYPTISCHE ABTHEILUNG.

Die ägyptischen Sammlungen sind im Halbjahre von April bis September d. J. um einige Nummern vermehrt worden. Durch Herrn Moharb Todrus in Luxor erwarben wir eine kleine Papyrusrolle, die ursprünglich das Fragment einer griechischen Urkunde ist, auf ihrer Rückseite aber einen funerären Text in demotischer Schrift nebst einer bildlichen Darstellung zeigt. Dieser Papyrus scheint aus einem Funde herzurühren, der mehrere demotische Papyre der römischen Zeit ergeben hat. Einige derselben sind in

KUNST-COMMISSION

1880.

II. SITZUNG (MICHAELIS).*)

Von den vorliegenden dreizehn Anträgen eignete sich die Kommission die folgenden theilweis unter Abänderungen an:

1. Ausschmückung der Aula des Gymnasiums zu Bromberg mit Wandgemälden.

2. Ausführung einer überlebensgrossen Figur des Evangelisten Johannes als Oelgemälde für den Betsaal des evangelischen Johannesstiftes in Berlin.

3. Plastische Ausschmückung der Treppenwangen vor dem neuen Justizgebäude zu Cassel (s. voriges Protokoll) mit zwei Sphinx-Gestalten.

3. Malerische Ausschmückung des Treppenhauses in demselben Gebäude.

4. Wandmalereien für die Aula des neuen Gymnasiums zu Minden. Nach Annahme der auf Grund von Entwürfen des Präsidenten Hitzig in's Werk zu setzenden Aenderungen der Inneneintheilung des Raumes, wonach zwei grosse Bildflächen entstehen, wird die von Professor P. Thumann in Berlin z. Z. vorgelegte Skizze des ersten Hauptbildes zur Ausführung empfohlen.

5. Ausschmückung der Orgelwand in der Kirche zu Demmin mit zwei Wandgemälden.

6. Vervollständigung des plastischen Schmuckes am neuen Gebäude des Joachimsthal'schen Gymnasiums bei Berlin (vergl. Sitzung des Jahres 1879). Zur Ausführung der Giebelgruppe in Sandstein wird nach stattgefundener Konkurrenz der Bildhauer Ohmann in Berlin empfohlen; die Eckakroterien werden mit Vereinfachung genehmigt.

7. Ausführung eines Altarschmuckes für die evangelische Kirche zu Adelnau bei Posen: lebensgrosses Crucifix vorgeschlagen.

8. Aufstellung der vom Bildhauer Afinger ausgeführten Marmorbüste des Astronomen Encke in der Sternwarte zu Berlin.

9. Ausschmückung des „Landeshauses" und des neuen Regierungsgebäudes zu Königsberg in Preussen mit Wandgemälden etc. (Nähere Anträge mit Rücksicht auf die anderweit für Königsberg ins Auge gefassten Dekorationen werden erwartet.)

*) Mitglieder der Kommission wie oben, jedoch mit dem Unterschiede, dass an Stelle des im Sommer d. J. verstorbenen Geh. Ober-Hofbaurathes Strack auf Vorschlag des Senats der Akademie der Künste Herr Baurath Prof. Ende eingetreten war. Der inzwischen als Referent in das Kultusministerium übergetretene Direktor der National-Galerie Dr. Jordan behielt seine Stimme in der Kommission bei.

BERICHT

ÜBER DIE SEIT DEN HERBSTSITZUNGEN DER KOMMISSION IM JAHRE 1879 AUS MITTELN DES KUNSTFONDS INS WERK GESETZTEN MONUMENTALEN UNTERNEHMUNGEN.

In dem letztverflossenen Jahreszeitraume sind folgende auf Antrag der Kommission von des Herrn Ministers Excellenz beschlossene monumentale Malereien und Bildwerke vollendet worden:

1. Die Ausschmückung der Aula der Realschule zu Osnabrück (Gegenstände: Hermanns-Schlacht, Taufe Wittekinds und der westfälische Friedensschluss 1648) durch die theils unmittelbar auf die Wand, theils auf eingesetzten Rahmen in Wachsfarbe in halber Lebensgrösse ausgeführten Bilder des Historienmalers L. Gey aus Hannover (z. Z. in Dresden).

2. Die Ausschmückung des Rathhaussaales zu Saarbrücken mit einem Cyklus auf Leinwand in Wachsfarbe gemalter und in die Wände eingesetzter Gemälde des Professors A. von Werner (Berlin). Die Darstellungen enthalten: Sturm auf die Spicherer Höhen und Einzug König Wilhelms in Saarbrücken, sowie ein allegorisches Gemälde: Bruderbund der deutschen Stämme; ausserdem in gemalten und reichornamentierten Nischen die lebensgrossen Bildnisse S. K. u. K. H. des Kronprinzen, S. K. H. des Prinzen Friedrich Karl von Preussen, des Reichskanzlers Fürsten Bismarck und des General-Feldmarschalls Grafen Moltke. (Figuren in Lebensgrösse.)

3. der in Wachsfarbe auf den Wänden selbst ausgeführte Cyklus geschichtlicher Gemälde im Rathhaussaale zu Erfurt, von Professor P. Janssen in Düsseldorf. Die Darstellungen sind der Lokalgeschichte Erfurt's entlehnt und schildern: 1. Bonifazius predigt an der gefällten Göttereiche das Christenthum, 2. der hl. Martin und die hl. Elisabeth (mit Hindeutung auf den Kinder-Kreuzzug) 3. Heinrich der Löwe unterwirft sich dem Kaiser Friedrich Barbarossa, 4. Erfurter Bürger mit Kaiser Rudolf von Habsburg bei Züchtigung der Raubritter, 5. Die Universität mit

ihren Vertretern Luther, Eoban Hesse u. A., 6. Der Vierherr Kellner vom Volke bedrängt (das tolle Jahr zu Erfurt), 7. Einzug Johann Philipp's von Mainz, 8. Die Vertreter der Stände huldigen dem preussischen Königspaar Friedrich Wilhelm III. und Luise, 9. Zerstörung des zum Andenken der Napoleonischen Herrschaft errichteten Obelisken (Figuren sämmtlich lebensgross). In den Stichkappen die Bildnisse von 12 brandenburgisch-preussischen Herrschern.

4. Zwei landschaftliche, in Wachsfarben auf die Wand gemalte Bilder im Treppen-Vorraum der geologischen Landesanstalt zu Berlin, von dem Maler Louis Spangenberg in Berlin, darstellend: die Kurische Nehrung und den Vulkan Papenkaul bei Gerolstein in der Eifel.

5. Ausschmückung der Aula des Gymnasiums zu Rendsburg mit mehreren symbolischen Gemälden in Wachsfarbe von dem Maler Teschendorf in Berlin.

6. Ausschmückung der Aula des Gymnasiums zu Wohlau mit Friesbildern zur Geschichte der Jugend-Erziehung im Alterthum, in Wachsfarben ausgef. von dem Maler Knackfuss in Düsseldorf (jetzt in Cassel).

7. Ausführung eines Bildnisses S. Maj. des Kaisers und Königs, Oelgemälde für den Sitzungssaal des Kgl. Consistoriums zu Aurich, durch Prof. Oskar Begas in Berlin.

8. Ausführung eines Altarbildes, Oelgemälde, für die Kirche zu Lankwitz, durch Prof. E. v. Gebhardt in Düsseldorf.

9. Ausführung eines Altarbildes für die Sackheimer Kirche zu Königsberg i./Pr., durch den Maler Prof. Heydeck dortselbst.

10. Die in Tiroler Marmor ausgeführten Statuen des Heilandes und der Evangelisten Matthäus und Markus für die Basilika in Trier, von dem Bildhauer Professor Kaupert in Frankfurt a. M.

11. Die in carrarischem Marmor ausgeführte mit Kranzrahmen umgebene Kolossal-Büste Sr. Majestät des Kaisers und Königs für das Treppenhaus des neuen Galerie-Gebäudes zu Cassel, von dem Bildhauer Karl Begas zu Berlin.

12. Die Marmor-Statue Otfried Müller's für die Vorhalle des Alten Museums zu Berlin, von dem Bildhauer Professor Tondeur in Berlin.

Der zur anderweiten Einrichtung des Zeughauses (Ruhmeshalle) zu Berlin beabsichtigte malerische und bildnerische Schmuck, bestehend in historischen und allegorischen Wandgemälden, einer Statue der Siegesgöttin und 7 Standfiguren preussischer Herrscher, ist im Sinne der von der Kommission abgegebenen Gutachten gefördert worden, und zwar sind zunächst in Angriff genommen: die Malereien der Zone des Kuppelraumes und der anschliessenden Zwickel- und Deckenflächen von dem Historienmaler Geselschap; mit Ausführung der vier Hauptwandgemälde des Saales: Krönung Friedrich's I. in Königsberg, Huldigung Schlesiens unter Friedrich II., Aufruf an das Volk 1813 (Friedrich Wilh. III.) und Kaiserproklamation zu Versailles — wurden beauftragt: Prof. Steffeck, Prof. Camphausen in Düsseldorf, Prof. Bleibtreu, und Prof. A. v. Werner. Die Statue der Victoria arbeitet Prof. Schaper; Die Aufträge zur Herstellung der Herrscherstatuen sind an die bei der Konkurrenz-Entscheidung (s. oben S. XVII) mit dem ersten Preise ausgezeichneten Bildhauer ertheilt worden; die Anfertigung des Modelles zum Standbilde König Friedrich Wilhelm's IV. wurde dem Bildhauer Schuler übertragen.

Zufolge früher ertheilter Aufträge befinden sich in fortschreitender Ausführung: ein monumentaler Brunnen für den Postplatz zu Görlitz nach dem Modell des Bildhauers Toberentz in Breslau; die Statuen des Petrus und Paulus für die Basilika in Trier und die Statue von Carstens für die Vorhalle des Alten Museums in Berlin, sowie die Karyatiden für das Portal des neuen Akademie-Gebäudes in Düsseldorf, welche dem Bildhauer Professor Wittig in Düsseldorf übertragen sind; zwei weitere Statuen für die Vorhalle des Alten Museums: Cornelius und Schlüter sind von Professor Calandrelli und Professor Wredow in Berlin übernommen; die allegorischen Marmor-Figuren darstellend die vornehmsten Kunstländer für die Treppen-Rampe im neuen Galerie-Gebäude zu Cassel, auszuführen vom Bildhauer Echtermeyer aus Cassel (z. Z. in Dresden); ferner die Ausschmückung der Aula des Gymnasiums zu Insterburg, welche den Prof. Max Schmidt, Heydeck und Maler Neide in Königsberg übertragen ist; geschichtliche Friesbilder für den Schwurgerichtssaal des neuen Landgerichtsgebäudes zu Posen, von A. v. Heyden in Berlin auszuführen. — Die umfangreichste Aufgabe ähnlicher Art bildet die Ausschmückung des Kaiserhauses in Goslar.

Unterm 11. Dezember 1876 hatte der Herr Staatsminister Dr. Falk ein Konkurrenz-Ausschreiben an sämmtliche preussische oder in Preussen wohnhafte Künstler erlassen, worin bei einer Fristsellung von acht Monaten die Einlieferung von malerischen Entwürfen für den Schmuck dieser in neuerer Zeit wieder hergestellten grossen Halle romanischen Stils erfordert wurde, welche eine Hauptwandfläche von rund 47 Meter, zwei Seitenwände von je rund 15 Meter bei 7 Meter Höhe und ausserdem eine Reihe von Lünettenfeldern oberhalb der Fenster darbietet. Für das Mittelfeld der Hauptwand war als Darstellung die Proklamation des neuen deutschen Kaiserreichs bestimmt, für die übrigen Wandflächen die Wahl von Gegenständen aus der Epoche deutscher Geschichte von 1050 bis 1253 gewünscht. Die ausgesetzten Preise betrugen 4000 M. für den an erster und 2000 M. für den an zweiter Stelle zu prämiierenden Entwurf. Nach den Bestimmungen des Ausschreibens wurde dieser dadurch Eigenthum der Königl. Staatsregierung unter Beding der Gegenseitigkeit des Vervielfältigungsrechtes. Ueber die Ausführung sollte nach der Folge der Prämiierung mit den betreffenden Künstlern unterhandelt werden. An der Bewerbung hatten sich elf Maler unter Nennung ihres Namens betheiligt, deren Skizzen 3 Wochen lang in der National-Galerie öffentlich ausgestellt wurden. Als Preisrichter waren die Mitglieder der damaligen Landes-Kommission zur Begutachtung der Verwendungen des Kunstfonds berufen*). Die Entscheidung erfolgte durch Zettelwahl und ergab: I. Preis (9 gegen 2 Stimmen): Prof. H. Wislicenus in Düsseldorf, II. Preis (9 gegen 2 Stimmen): Prof. Bleibtreu und Geselschap in Berlin, welche gemeinsame Entwürfe vorgelegt hatten; ausserdem beantragte die Jury einstimmig einen dritten Preis für den Maler Knackfuss (Düsseldorf)**). Diese Entscheidung wurde durch den Herrn Minister bestätigt. Auf Grund Allerhöchster Sanktion durch Se. Majestät den Kaiser und König erfolgte die Unterhandlung mit dem erstprämiierten Künstler, welche zur Ertheilung des Auftrages führte. Nachdem die für die Ausführung der Gemälde an den Wänden selbst noch erforderlichen baulichen Vorbereitungen vollendet waren, begann Prof. Wislicenus die Arbeit im Sommer 1879 und vollendete bis jetzt den Gemälde-Cyklus der Fensterwand, welcher unter dem Symbol des Märchens vom Dornröschen die wechselnden Schicksale des deutschen Kaiserthums versinnlicht.

*) Antheil nahmen folgende 11 Herren: Prof. R. Begas, Prof. H. Grimm, Maler Hiddemann, Geh. R. R. Hitzig, Dr. Jordan, Prof. Knaus, Geh. R. R. Lucae, Prof. Mandel, Prof. M. Schmidt, Prof. Steffeck, Prof. Wittig, Prof. A. Wolff.

**) Die 3 preisgekrönten Entwürfe wurden der National-Galerie überwiesen.

Neuerlich sind von Seiten des Herrn Ministers auf Antrag der Kommission folgende Aufträge ertheilt worden:

dem Bildhauer Hundrieser in Berlin die Ausführung der Akroteriongruppe für den Neubau des Joachimsthal'schen Gymnasiums bei Berlin; dem Bildhauer Klein in Berlin die Ausführung der Kolossal-Figuren des Platon und Aristoteles für die Nischen der Fassade desselben Gebäudes (vergl. I. Jahrg. S. XVII); dem Maler Albert Hertel in Berlin die Herstellung zweier landschaftlicher Compositionen nach Motiven sophokleischer Tragödien für den Vorraum der Aula des Wilhelms-Gymnasiums in Berlin (vergl. I. Jahrgang S. XVII); dem Maler Prell in Berlin die Ausführung von Wanddekorationen in echter Fresko-Malerei für einen Saal des Architektenhauses zu Berlin (vergl. I. Jahrg. S. XVI); dem Professor von Gebhardt in Düsseldorf die Ausführung eines Altarbildes für die evangelische Kirche zu Ziegenhals in Schlesien.

Auf Vorschlag der in Berlin ansässigen Mitglieder der Kommission wurde bei Gelegenheit der Versteigerung des weiland von Jakobs'schen Kunstnachlasses (Frühjahr 1880) für den Staat erworben: Das lebensgrosse Bildniss Alexander's v. Humboldt in ganzer Figur, gemalt von Prof. J. Schrader. Dasselbe wurde durch den Herrn Minister der Königlichen Bibliothek zu Berlin zur Aufstellung überwiesen.

Ueber die aus Staatsmitteln bewirkten Arbeiten graphischer Kunst wird im nächsten Hefte berichtet werden.

KUNSTGEWERBE-MUSEUM.

In dem Vierteljahr vom 1. Juli bis 30. September sind erworben:

Kandelaber aus Bronzeguss. Niederländische Arbeit des XVII. Jahrhunderts.

Truhe aus Eichenholz, ganz mit reich verziertem Schmiedeeisen beschlagen. Westfalen XV. Jahrhundert.

Musterabschnitte gewebter und bedruckter Stoffe aus der Zeit von 1790 bis 1840 aus den Beständen der ehemaligen Musterzeichenschule überwiesen. Ueber 2000 Stück. Dieselben sind jetzt in Sammelbänden neu geordnet.

Gipsabgüsse klassischer Ornamente durch die Herren Gropius und Sussmann-Hellborn in Griechenland und Italien gesammelt, 172 Stück.

LESSING.

RAUCH-MUSEUM.

Das Rauch-Museum wurde 1860 begründet durch Ankauf des künstlerischen Nachlasses des Bildhauers Christian Rauch von Seiten des Staats, und 1865 in denjenigen Räumen des Königlichen Lagerhauses eröffnet, welche jetzt für das Staatsarchiv umgebaut worden sind. Bei der Eröffnung wies der vom ersten Direktor des Rauch-Museums, Professor Hugo Hagen verfasste Katalog 162 Nummern auf, unter welchen im Ganzen 171 Gegenstände verzeichnet waren. Als die ursprünglichen Aufstellungs-Räume 1871 für das Staatsarchiv in Anspruch genommen wurden, siedelte das Rauch-Museum in den gegenüberliegenden Flügel des Lagerhauses, in Räumlichkeiten der früheren Rauch'schen Werkstatt über, welche durch Hineinziehung eines Theiles des Hofraums vergrössert und unter einander verbunden werden konnten. Während der Umbauzeit mussten mehrere Gegenstände (14 an der Zahl) von der Aufstellung ausgeschieden werden, theils wegen Beschädigung beim Umzug, theils, weil es trotz der gedrängten Aufstellung an Platz in den benutzbaren Räumen fehlte.

Nach Vollendung der nöthigen Bauten ward die Sammlung 1877 neu geordnet und katalogisiert. Es ergab sich dabei die Möglichkeit einer ganz erheblichen Vermehrung derselben aus den bisher nicht zur Aufstellung gelangten Stücken, welche auf den Bodenräumen des Lagerhauses aufgespeichert lagen und freilich mehr oder minder reparaturbedürftig waren. Die zur Aufstellung bestimmten Gegenstände wurden in den 1877, von Dr. Eggers im Auftrage verfassten Katalog mit aufgenommen. Die Einreihung der neuen Stücke nach den nöthigen Reparaturen ist im März 1880 beendigt und dadurch noch ein Anhang zum Katalog erforderlich geworden. — Im Verzeichniss der Werke Rauch's herrscht, im Gegensatz gegen die frühere lokale Ordnung, nunmehr die chronologische Folge.

Die Vermehrung der Sammlung, welche in den Jahren 1871—77 dem Publikum in 157 Gegenständen zugänglich war, beläuft sich auf 103 Stücke. Zunächst gehören hierzu die 14 Gegenstände, welche während des Umbaues ausgeschieden, aber schon in den alten Katalog aufgenommen waren. Ganz neu hinzugekommen zu den 171 dort verzeichneten Gegenständen sind 89, so dass die Gesammtzahl sich jetzt auf 260 beziffert (im Katalog nebst Nachtrag unter 256 Nummern verzeichnet). —

Die grösste Vermehrung hat auf dem Gebiete der Porträtbüste stattgefunden. Die frühere Zahl derselben (38) hat sich gerade verdoppelt auf 76. Unter den hinzugekommenen befindet sich eine Bronze-Büste des Fürsten Blücher und Marmor-Büsten des Fürsten Hardenberg und des Grossherzogs Georg von Mecklenburg-Strelitz; die übrigen sind Gips-Abgüsse. Darunter einige der ältesten Büsten-Arbeiten Rauch's: Zacharias Werner 1810, Prinzessin Wilhelm 1811, Prinzessin Elise von Radziwill 1815, Prinz Wilhelm 1816, Königin Luise in verschiedenen Auffassungen, ebenso Prinzessin Alexandrine (später Grossherzogin von Mecklenburg-Schwerin); dann der Kronprinz, die Kronprinzessin Elisabeth, Kaiser Nikolaus gleichfalls aus verschiedenen Zeiten u. A.

Demnächst sind die früher aufgestellten 49 Skizzen zu Rauch'schen Werken um weitere 31 vermehrt. So sind zu den vorhandenen 9 Skizzen zum Friedrichs-Denkmal (beziehungsweise einzelnen Bestandtheilen desselben) noch fernere 8 hinzugekommen; zu den 7 Victoria-Skizzen 2 neue; ebenso viele zu der bisherigen einen Goethe-Skizze. Zu der vorhandenen je einen Skizze zum

Piedestal eines Denkmals für Friedrich Wilhelm III., zum Dürer-Standbild, zu einer Statue des Fürsten Wrede ist je eine zweite hinzugekommen; dann 2 Skizzen zur Grabstatue Friedrich Wilhelm's III., 2 zum Grabmal des Königs von Hannover, 2 zu Blüchers Standbild in Berlin; je eine Skizze zur Grabstatue der Königin Luise, der Königin von Hannover, der Prinzessin Elisabeth von Darmstadt, zu den Standbildern des Grafen Brandenburg (später ausgeführt von Hagen), Thaer und noch 5 einzelne nicht ausgeführte plastische Entwürfe verschiedener Gattung.

Von ausgeführten Arbeiten ist hinzugekommen: Statuette des Apostel Thaddaeus für das Altargitter im Dom zu Berlin, liegendes Bild der Prinzessin von Cumberland, Statue der Hoffnung (unbekleidet), kleine Kopie der Kant-Statue, Löwenkopf vom Breslauer Blücherdenkmal, Relief (Jason ergreift das goldene Vliess) und einige Profilbildnisse.

Endlich sind aufgenommen Gipsabgüsse der Restaurations-Arbeiten, welche Rauch an Antiken ausgeführt hat: Parzen-Relief (Original in Tegel), Hydrophore mit Wasserkrug (früher sogenannte Nymphe Anchyrrhöe, Original ebendort), die Musen Urania und Polyhymnia (Originale im Kgl. Museum). — Die Aufstellung der beiden letztgenannten Abgüsse ist zur Zeit allein noch ausstehend.

SIEMERING.

CASSEL.

I. K. GEMÄLDE-GALERIE.

Für das Sommersemester 1880 ist zwar keine Gemälde-Erwerbung zu verzeichnen, da leider keine Fonds zu Neubeschaffungen vorhanden sind, und keine Schenkung wie im vorigen Jahre gemacht wurde, doch hatten wir die Freude, die Kolossalbüste Sr. Maj. des Kaisers in carrarischem Marmor von der Hand des Bildhauers K. Begas in der Nische der Rückwand des Treppenhauses der Galerie aufstellen zu können.

Ziemlich gleichzeitig wurden auch die Wandgemälde von Karl Merkel in der Loggia des Gebäudes vollendet und zwar durch die auf die venezianische Schule Tizians und die römische Raffaels bezüglichen allegorischen Compositionen, so dass die Fertigstellung der ganzen inneren Ausschmückung der Galerie jetzt nur noch auf die vier letzten Länderfiguren Echtermeyers wartet, welche i. J. 1882 aufgestellt werden sollen.

In den Monaten Juni und Juli wurden durch den Gemälde-Restaurator Herrn W. Böhm vom Museum zu Berlin, mehr als 30 grössere und kleinere Restaurationen vorgenommen, darunter namentlich erwähnenswerth die des männlichen Porträts von F. Hals, No. 244 des Katalogs, welches mit Hunderten von Rissen bedeckt war, die bis auf den Grund der Leinwand gingen.

Der Besuch der Galerie war ein fortgesetzt so erfreulicher, dass eine 4. Auflage des emendierten Aubel'schen Kataloges nöthig wurde, welche mit nicht unwesentlichen Veränderungen im August ausgegeben werden konnte.

EISENMANN.

II. KÖNIGLICHES MUSEUM.

Seit dem letzten Bericht sind die in demselben erwähnten Uebersiedelungen einzelner Sammlungen in das neue Galeriegebäude durchgeführt worden. Der diesem Umzug zu Grunde liegende Gedanke ist der: in dem einen der beiden den Kunstsammlungen Cassel's gewidmeten Gebäude, dem neuen der Gemäldegalerie an der Bellevuestrasse, sollen alle Sammlungen von Kunstwerken des Mittelalters und der neueren Zeit vereinigt werden, so dass im Oberstock die Gemälde, im Unterstock die Werke der Plastik im höheren Sinn sowie die der kunstgewerblichen plastischen Kleinkunst Aufstellung finden; das andere Gebäude aber (das ehemalige Museum Fridericianum) ist lediglich den Sammlungen der Antike einzuräumen. Dieser Gedanke ist, was den ersteren Theil angeht, völlig zur Ausführung gekommen; das alte Museum hat aber von der Last der Naturaliensammlungen noch nicht befreit werden können. Doch ist bereits auch für diese letzteren, die dann mit einer grossen Vereinssammlung in Cassel verschmolzen werden sollen, das schon ursprünglich für Museumszwecke bestimmt gewesene alte Kunsthaus des Landgrafen Karl in Aussicht genommen.

Wenn also schon im letzten Bericht von Anschaffungen für die Kunstsammlungen

kaum die Rede sein durfte, so ist dies in dem jetzigen noch weniger der Fall. Die Ueberführung der zahlreichen Kunstwerke, die Beschaffung durchweg neuer Schränke, vieler Postamente etc., die Reinigung und Restaurierung einzelner Werke der Kleinkunst nahm die Fonds fast völlig in Anspruch.

Bei Besprechung der Neuaufstellungen im Unterstock des Galeriegebäudes ist zunächst Sr. Majestät unserm Allergnädigsten Kaiser und Herrn unterthänigster Dank zu erstatten für die grossherzige Genehmigung zur Aufstellung der im Allerhöchsten Besitz verbleibenden Sammlung der Wilhelmshöher Porzellane und Majoliken, durch welche die kunstgewerbliche Sammlung zu einer alle Fächer umfassenden ausgedehnt werden konnte. Die Vertheilung der einzelnen Sammlungen ist nun die folgende geworden: In den drei grossen, unter den Oberlichtsälen der Galerie liegenden, ihr Licht von der Halle an der Bellevuestrasse empfangenden Räumen sind die Gipsabgüsse aufgestellt, und zwar ist je ein Raum den Werken der deutschen mittelalterlichen und Renaissance-Kunst, denen der gleichen Zeit in Italien und denen der Neuzeit zugewiesen worden. Dass in den beiden ersteren Abtheilungen bereits jetzt alle epochemachenden Meister in ihren Hauptwerken vertreten sind, ist schon im vorigen Bericht erwähnt. Aufgeklebte Zettel geben bei allen Werken die Lebenszeit und den Namen des Künstlers in authentischer Schreibweise sowie den Aufstellungsort des Originals an. Die Werke der Kleinkunst fanden ihren Platz in den unter den Seitenlichtgemächern des Oberstockes, ihr Licht von der Frankfurterstrasse empfangenden vier und in den im Westpavillon belegenen sich an sie anschliessenden drei Sälen. Der erste dieser Räume, mit dem Eingang von dem Saale der Gipsabgüsse italienischer Renaissance, enthält in zwei sechseckigen Kuppelschränken die Werke der Gold- und Silberschmiede- und der Emailier-Kunst von der gothischen Zeit an bis in das vorige Jahrhundert hinein, kostbare Trink- und Prunkgeräthe, Rahmen mit Miniaturen, verzierte und mit Edelsteinen besetzte Schmuckgegenstände, Petschafte etc. in einem an der Wand stehenden Schrank kostbare und kunstvolle Waffen, Schwerter von der ersten Zeit der Renaissance an, sowohl exotische als europäische, unter welchen ein nachweislich von Hans Mielich herrührender Degen mit der kunstvollsten Gold- und Schmelzarbeit an Griff und Scheide; im Ganzen in diesen drei Schränken über 600 Gegenstände. In einem vierten Schranke befinden sich Uhren, zum Theil mit sehr kostbaren und kunstreichen Gehäusen, und frei im Zimmer auf Postamenten, auf Consolen etc. grosse Stehuhren und Metallgloben mit kostbaren Standgehäusen, zum Theil in edlem Metall, getriebenem Silber und Filigranarbeit; im Ganzen 97 Stück. Im nächsten Zimmer befinden sich wieder zwei Kuppelschränke; einer enthält die sehr reiche Sammlung der Bernsteinwerke, 226 Stück, der andere die Elfenbeinsammlung, Schnitzwerke von der gothischen Zeit herabreichend bis in das vorige Jahrhundert, in welchem unter Landgraf Karl diese Kunst in Hessen selbst blühte und Namen wie Dobbermann aufzuweisen hatte; 274 Stück.

Das dritte Zimmer zeigt in Schränken an der Wand und frei an dieser hängend, Kunstwerke von Wachs, 140 Stück, und ebenfalls in einem Wandschrank solche von Bronze; 150 Stück.

Das vierte Zimmer enthält in einem Wandschrank mit mehreren Abtheilungen Werke von Holz (worunter Schnitzwerke ersten Ranges), Horn, Perlmutter, Stroh, Achat, Alabaster und, zum Theil an den Wänden, Werke der ebenfalls unter Landgraf Karl in Hessen zur Blüthe gebrachten feineren Steinschleifkunst; im Ganzen 290 Gegenstände, Ferner in dem vorerwähnten Schranke und in einem vor den Fenstern stehenden, freien Durchblick gestattenden Glasaufsatz 270 Gläser und sehr kostbare Kristalle, zum Theil mit kunstvoll in Gold und Email ausgeführten Füssen, Deckelfiguren etc.

Der Umstand, dass bei der Aufstellung selbst alle die kleinen Kunstwerke der beschriebenen vier Zimmer durch die Hände des Museums-Inspektors Lenz gehen mussten, hat zu zahlreichen Restaurationen und Neubestimmungen geführt, welche der Sorgfalt und Hingabe dieses Beamten, dem der grösste Theil der Arbeit bei der Aufstellung der Kleinkunstwerke zufiel, verdankt werden.

In den drei Pavillonzimmern befinden sich die Porzellane und Majoliken; in dem ersten derselben mit den Majoliken vereinigt auch die Mosaiken, letztere noch (wie alles bisher erwähnte) aus altem Museumsbesitz herrührend.

Mit grosser Schwierigkeit und nicht ohne Gefahr wurde die Ueberführung des einst von Landgraf Friedrich II. aus Italien mitgebrachten kolossalen Mosaikbildes, den hl. Johannes darstellend, in das Mosaik- und Majoliken-

zimmer bewirkt, wo es jetzt, in die Wand eingelassen, von den 4 vorherbeschriebenen Sälen aus sichtbar, den dekorativen Eindruck der Aufstellungen beherrscht. Die übrigen Mosaiken sind theils florentinischer, theils römischer Technik. Die Majoliken, 147 Stück, haben in drei Schränken eine eigenthümliche Aufstellung erhalten, bei welcher die Teller der oberen Reihen sich gegen den Beschauer neigen, die der mittleren glatt an der Rückwand der Schränke hängen, die der unteren einfach sich in der gewöhnlichen schrägen Lage befinden; dadurch dringt nicht nur mehr Licht in die Schränke hinein, sondern es wird auch bewirkt, dass sämmtliche Bilder sich dem Beschauer auf das Bequemste präsentieren. Es befinden sich unter ihnen viele mit Inschrift, einige mit Angabe des Fabrikorts und des Datums, darunter Stücke aus Urbino und Pesaro.

In den folgenden zwei Zimmern befinden sich auf drei Gestellen, auf Wandbrettern, über und in 8 Schränken zusammen 1829 Nummern von persischem, chinesischem, japanischem, holländischem Porzellan und Faience (Delfft) und Arbeiten einiger deutscher und französischer Fabriken.

Die Eröffnung aller dieser Sammlungen konnte mit dem Oktober erfolgen und sind sie seitdem Montags und Donnerstags von 10 bis 1 Uhr unentgeltlich zugänglich.

Im Museum Fridericianum werden noch gegenwärtig Umstellungen in allen Sammlungen vorgenommen, um den dort neu gewonnenen Raum auszunutzen. Er kommt hauptsächlich einer klareren Aufstellung der antiken Gipsabgüsse zu gute; aber auch die prähistorischen Sammlungen erfahren soeben eine durchweg neue Anordnung nach dem schon eingeführten eigenthümlichen System, welches durch Eintheilung des Schrankraums in Vertical- und Horizontalstreifen gleichzeitig das Zusammenhalten der Funde und der Materiale gestattet. Allen Stücken sind characteristische Angaben beigegeben, welche neben Nennung des Fundorts auch die Gattungsart des Fundes als Urnenfeld, Hügelfeld, Hügelgruppe, Einzelhügel etc. bezeichnen.

Auch für das alte Museum konnten Anschaffungen kaum gemacht werden. Nur als im Frühjahr der grosse Fund von Regenbogenschüsseln bei Mardorf gemacht wurde, schien es Pflicht (da es nicht möglich oder räthlich war, den ganzen Fund aufzukaufen), doch dasjenige in Cassel zusammenzuhalten, was zu fernerer Aufklärung dieser Münzgattung dienen konnte, und über alles nach aussen fortgehende so genau als möglich Buch zu führen. Schon die Lage des Fundorts diesseits des Mains machte den Fund besonders interessant, sodann aber der so seltene Mitfund von Schmuck (ein goldener Ring) und von silbernen Münzen (die Figur mit dem sogenannten Schwurring), welche letztern hier in Hessen an einer andern Stelle auch mit characteristischer Thonwaare zusammen gefunden sind, so dass ihr Mitfund mit jenen Goldmünzen noch interessanter wird. Der Ring, die Silbermünzen und 24 Regenbogenschüsseln wurden zum Kauf ausgewählt, darunter Stücke mit doppeltem Stempelschlag, Stücke, die unter dem Stempel gesprungen oder gerissen sind, ein schon als Schrötling falsch gekommenes Stück, eines von Silber, vergoldet; alle diese zur Erläuterung der Technik dienend, die übrigen (den drei Haupttypen angehörig) mit lauter Varietäten in den sogenannten Schriftzeichen, worunter mehrere in bekannten neueren Publikationen nicht aufgeführte. Eine Arbeit hierüber, für die Schriften des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde bestimmt, ist unter der Feder des Unterzeichneten.

E. PINDER.

Zweiter Jahrgang | No. 2. | 1. April 1881

AMTLICHE BERICHTE
AUS DEN
KÖNIGLICHEN
KUNSTSAMMLUNGEN

Das Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen erscheint vierteljährlich zum Preis von 30 Mark für den Jahrgang.

I. KÖNIGLICHE MUSEEN.

A. GEMÄLDEGALERIE.

In dem Zeitraum vom Oktober bis Dezember 1880 wurde erworben:

Francesco Pesellino (Florenz, 1422 bis 1457), Anbetung der Könige (No. 95 A). Figurenreiche Darstellung in bergiger Landschaft. Rundbild auf Pappelholz, Durchmesser 0,84; vorzüglich erhalten. — Früher in der bekannten Sammlung Barker zu London, unter dem Namen Fra Filippo Lippi. Bei Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der Ital. Malerei, D. A. III. 32, unter dem Namen Dello als treffliches Werk der realistischen Richtung der florentinischen Schule besprochen.

Das Bild hat für unsere Sammlung um so grössere Bedeutung, als dadurch die italienische Malerei des XV. Jahrhunderts, welche bekanntlich einen wesentlichen Bestandtheil der Berliner Galerie bildet, jedoch hinsichtlich der naturalistischen Richtung jener Epoche bislang noch erhebliche Lücken aufwies, mit einem hervorragenden Spezimen dieser Gattung vervollständigt wird. Es ist ein charakteristisches Muster jener Richtung, welche der florentinischen Kunst neue Lebenselemente zuführte, indem sie auf Grund genauer Natur-Beobachtung eine Darstellung der Wirklichkeit anstrebte, welche auch die Licht- und Luftwirkungen mit fortschreitender technischer Behandlung wiederzugeben versuchte. Einer der bedeutendsten Vertreter dieser Richtung ist Francesco Pesellino. Aus der Vergleichung mit den beglaubigten Werken desselben ergiebt sich, dass ihm auch unser Rundbild angehört: wobei wir die Möglichkeit zugeben, dass es in der Werkstatt und unter Beihülfe seines Grossvaters Pesello entstanden sei*).

Die früher erworbenen Gemälde: Masaccio, Anbetung der Könige und Martyrien des Paulus und Johannes des Täufers (No. 58A und B), Dürer, Maria mit dem Kinde (No. 557B) und Francesco Salviati, Bildniss eines jungen Edelmanns (No. 339A), konnten in die Galerie selbst eingestellt werden.

Der Umbau der Galerie ist gegenwärtig der Art vorgerückt, dass der dritte und vierte der neuen nach Norden gelegenen Ober-

*) Noch immer, seitdem Vasari die Werke des Francesco Pesellino und seines Grossvaters, des Giuliano di Arrigo, genannt Pesello, in fast unlösbarer Verwirrung verwechselt hat, werden die Arbeiten beider Meister nicht bestimmt unterschieden. In der That ist die Scheidung um so schwieriger, als Francesco sehr wahrscheinlich bis zum Tode des Grossvaters (1446) in dessen Werkstatt und also mit ihm gemeinschaftlich gearbeitet hat, andererseits aber diesem, dem Pesello, sich mit einiger Sicherheit nur Ein noch erhaltenes Werk zuschreiben lässt. Es sei daher gestattet, hier kurz die Gemälde anzuführen, welche vor allen als glaubhafte Erzeugnisse des Francesco anzusehen sind. Es sind dies, ausser der urkundlich beglaubigten „Dreifaltigkeit" für Sta. Trinità zu Pistoja (jetzt in der Nationalgalerie zu London), die fünf Predellenbildchen zu einer Altartafel von Fra Filippo Lippi (aus der Kapelle des Noviziates von Sta. Croce zu Florenz), auch von Vasari sowie von Albertini dem Francesco zugetheilt, von denen sich drei in der Akademie zu Florenz, zwei im Louvre befinden; ein Bildchen bei Herrn Giovanni Morelli in Mailand und die Predelle mit Darstellungen aus der Legende des hl. Nicolaus (aus der

lichtsäle in naher Zeit vollendet sein werden und wohl im April die neue Aufstellung, insbesondere der italienischen Schulen, wird beginnen können.

Als Hülfsarbeiter, vorzugsweise für den umfangreichen wissenschaftlichen und literarischen Theil der Arbeiten, ist mit dem 1. November Herr Dr. Scheibler eingetreten; derselbe hat mit den Vorbereitungen zur zweiten Auflage des Galerie-Katalogs seine Thätigkeit begonnen.

J. MEYER.

B. SKULPTURENGALERIE.

SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE NACH DER ANTIKE.

In dem Vierteljahr vom 1. Oktober bis 31. Dezember 1880 wurden Erwerbungen an Originalen nicht gemacht, wohl aber kam eine Anzahl von Gipsabgüssen neu hinzu, unter denen besonders die einiger Skulpturen aus Attika hervorgehoben zu werden verdienen. Die Originale derselben befinden sich im Museum des Piraeus, wo bisher überhaupt noch nicht geformt wurde.

Es sind zumeist Grabreliefs von besonderem stilistischen Interesse, ferner eine weibliche Statuette aus dem fünften Jahrhundert. Aus Athen wurden die Formen einiger Grabstelen gewonnen, sowie aus dem Peloponnese das grosse Hochrelief eines Kriegers, welches kürzlich in Karnesi, dem alten Kleitor, entdeckt ist, und im Auftrage der Königlichen Museen geformt wurde. Die erste genauere Kunde von diesem Werke brachte Herr Dr. L. Gurlitt hierher, der das Relief gewiss annähernd richtig in die Zeit des achaeischen Bundes setzt.

Im Peloponnese wurden ferner in Patras Kalksteinreliefs mit Amazonenkampfsscenen, augenscheinlich auf den Phigalia-Fries zurückgehend, geformt, sowie ebendaselbst noch zwei Votivreliefs.

Zur Vergleichung mit dem pergamenischen Friese wurde in Rom das Gigantenkampf-Relief im Belvedere des Vatikans geformt, so wie ebendaselbst das Fragment eines vierten Exemplars des unter dem Namen Orpheus und Eurydike bekannten Reliefs.

Man darf voraussetzen, dass Abgüsse aus diesen Formen, welche sämmtlich von der Formerei der K. Museen zu beziehen sind, auch anderen Sammlungen willkommen sein werden, namentlich dürften die nicht allzugrossen Reliefs aus dem Museum des Piraeus einem Bedürfnisse der deutschen Universitätssammlungen entsprechen.

Nur in Ausgüssen wurden einige Köpfe aus München und Dresden, und eine dem „Strangfordschen Apollon" verwandte Statue aus Girgenti, letztere durch Vermittlung des Herrn Prof. Robert, erworben.

Die Reinigung der pergamenischen Gigantomachie-Reliefs durch Herrn Freres und seine Gehülfen ist in diesem Quartale völlig beendet worden, worauf die Reinigung der Reliefs des kleineren Frieses begonnen hat.

In der Rotunde wurden in derselben Weise wie die beiden bereits im Sommer aufgestellten grossen Gruppen weitere vier einzelne Platten der Gigantomachie aufgestellt.

Der sogenannte assyrische Saal wurde seines bisherigen Inhaltes bis auf die assyrischen Skulpturen und eine Porphyrstatue ganz entleert; die kyprischen Stücke fielen fast alle dem Antiquarium zu. In dem so frei gewordenen Saale wurden die Reliefs der Gigantomachie in der bis jetzt erreichten Vollständigkeit und Zusammengehörigkeit der einzelnen Stücke auf allen vier Seiten ausgelegt. Obwohl der Saal auf diese Weise nur einer einigermassen geordneten Werkstatt gleicht — wie ja die weiteren Versuche des Anpassens kleiner Fragmente und neuer Combination der grösseren immer fortgehen — so ist er doch dem Publikum mit Hinweglassung der bisherigen Formalitäten vor Kurzem geöffnet worden. Zu dem Ende ist eine kurze Beschreibung der per-

---

Kapelle Cavalcanti von Sta. Croce), gegenwärtig in der Sammlung Buonarroti zu Florenz: letztere von Vasari als Werk des Pesello angeführt. Dagegen sind die vier Bildchen aus der Kapelle Alessandri von S. Piero Maggiore (jetzt in der Casa Alessandri zu Florenz), von Vasari gleichfalls dem Pesello zugeschrieben und öfters als Werke des Pesellino angesehen, wenn sie überhaupt mit diesem zu thun haben, nur Arbeiten aus der Schule. Es sind also die obengenannten Bilder, welche zur Vergleichung herangezogen werden müssen: wobei nur zu berücksichtigen bleibt, dass Pesellino, wie die fünf Bildchen von der Altartafel des Fra Filippo bezeugen, eine Zeit lang unter des Letzteren Einfluss stand und andrerseits den grösseren Theil seines Lebens gemeinsam mit dem Grossvater Pesello gearbeitet hat. — Nach einer mir kürzlich zugegangenen Mittheilung ist im Inventar des Nachlasses des Lorenzo (magnifico) de' Medici ein Rundbild von etwa gleicher Grösse und gleichfalls eine Anbetung der Könige darstellend unter dem Namen Pesello verzeichnet. Wäre dies unser Bild, so würde dasselbe, wenn auch im Wesentlichen von Pesellino, als ein Erzeugniss der Werkstatt des Pesello zu betrachten sein.

gamenischen Skulpturen zum Nutzen der Besucher in Druck erschienen.

In Folge der Ausräumung des sogenannten assyrischen, jetzt hauptsächlich pergamenischen Saales hat die ganze übrige Sammlung ziemlich weitgehenden Umstellungen unterzogen werden müssen. Dieselben sind im Heroensaale und im griechischen Kabinet, welches letztere daher alsbald wieder geöffnet werden kann, vollendet.

Manche minder wichtigen Stücke haben bei diesen Umstellungen in das Magazin gebracht werden müssen, das indessen auch besser geordnet worden ist, so dass sein Inhalt für wissenschaftliche Benutzung völlig zugänglich bleibt. Neuerdings sind im Magazin namentlich die Inschriften in gutem Lichte aufgestellt.

Die Umstellungen in der Abtheilung veranlassten vorübergehend Unbequemlichkeit bei Benutzung des „Führers durch die Königl. Museen". Dem ist jetzt durch Druck eines kleinen berichtigenden Nachtrags thunlichst abgeholfen; dieser Nachtrag wird einem jeden Besitzer des „Führers" im Museum gratis nachgeliefert.

Die grosse Neukatalogisierung der Skulpturen wurde durch Herrn Dr. Furtwängler, welcher am 1. Oktober bei der Abtheilung als Direktorial-Assistent angestellt worden ist, auf Grund der im Sommer durch Herrn Dr. Lange begonnenen Arbeit weiter geführt.

CONZE.

MITTELALTERLICHE UND RENAISSANCE-SKULPTUREN.

Im dritten Quartal des Finanzjahres 1880/81 wurde der Erwerb der Bardini'schen Sammlung von Bronzeplaketten, im Ganzen 149 Stück, zum Abschluss gebracht. Es sind dies kleine, den Medaillen verwandte Bronzereliefs mit Darstellungen aus der biblischen oder Heiligen-Geschichte, mythologischen oder allegorischen Inhalts, die als tragbare Zimmeraltärchen, als Einlagen von Möbeln, Schaustücke an den Mützen und sonstigen Kleidungsstücken, als Tafeln an Kästchen u. s. f. verwendet wurden. Sie bieten namentlich von der Seite der Komposition ein reiches Material zur Charakteristik der italienischen Plastik des XV. und XVI. Jahrhunderts, welcher sie vornehmlich ihre Entstehung verdanken. Nur eine kleine Zahl ist deutschen oder franzözischen Ursprungs. Zur Vervollständigung dieser Sammlung wurden ferner auf der Versteigerung der Sammlung His De la Salle in London im November 9 besonders seltene und gute Stücke erworben.

An Gipsabgüssen wurde die Abtheilung bereichert durch die bereits vor mehreren Jahren bestellten Abgüsse der plastischen Theile der goldene Pforte zu Freiburg i. S., ferner durch einen Abguss des romanischen Taufbeckens in Lüttich, den Abguss eines spätgothischen Reliefs belgischen Ursprungs und einer Madonna von Andrea della Robbia jetzt im Besitz von Mr. Gavet in Paris. Letztere drei Abgüsse wurden von der belgischen Regierung durch Tausch gegen Ausgüsse aus Formen im Besitze unserer Formerei erworben. Von dieser wurde ausserdem der Abtheilung neu überwiesen der Abguss einer Bronzebüste Donatello's im Bargello zu Florenz, angeblich den jüngeren Gattamelata darstellend, sowie die Abgüsse von drei kleinen Rundreliefs eines Altars in Sta. Maria del Popolo zu Rom, römische Arbeiten vom Ende des XV. Jahrhunderts, sämmtlich aus guten Formen ausgegossen, welche im Auftrage des Kultus-Ministeriums in den letzten Jahren in Italien angefertigt wurden.

BODE.

C. ANTIQUARIUM.

Durch günstige Umstände ist das Antiquarium während der oben angegebenen Zeit in die Lage gekommen, eine namhafte Reihe echt griechischer Alterthümer, die theils in Griechenland, theils in Kleinasien gefunden worden sind und die sich durch ihren kunstgeschichtlichen Werth und die sicher bezeugten Fundorte auszeichnen, zu erwerben.

Unser Vasenkabinet wurde durch zwei hervorragende Stücke bereichert, eine alterthümliche Amphora von ungewöhnlichen Dimensionen aus einem Grabe beim Hymettos, deren Darstellungen — Krieger und Thierfiguren — eine höchst interessante Entwickelungsstufe zeigen; zweitens eine attische Hochzeitsvase aus Sunion. Auch diese gehört schon wegen ihrer ungewöhnlichen Grösse zu den ansehnlichsten Denkmälern des Kabinets. Von kleineren Stücken sind eine mit Inschriften versehene Amphiaraosvase, ein Alabastron mit Parisurtheil, zwei Lekythen mit Charondarstellungen und elf böotische Gefässe mit eingekratzten oder aufgemalten Inschriften zu nennen.

Die Sammlung der korinthischen Thontäfelchen ist durch eine werthvolle Nachlese bereichert und in wesentlichen Dingen ergänzt worden.

An Terrakotten ist das Antiquarium zunächst durch das einstige Prachtstück der Photiades'schen Sammlung, eine tanagräische Frauengestalt bereichert worden, mit welcher Kekulé seine Auswahl „Tanagra" eröffnet hat. Ebenfalls aus Tanagra stammt eine Tänzerin in phrygischem Kostüm, aus Böotien und Attika eine Reihe von Frauengestalten, welche alle Stadien der Brodbereitung darstellen, aus Thisbe eine Artemis mit Hund und Jagdspeer im strengeren Stil, aus Megara ein leierspielender Eros. Einige auserwählte Stücke stammen aus Kleinasien: Ein Mädchen mit Taube und Eros, ausgezeichnet durch Harmonie der Farben; ein sitzendes Mädchen mit Klappspiegel an einer Priap-Herme; endlich eine nackte Aphrodite im Stil der ephesischen Terrakotten.

Aus Kyrene sind mehrere fein modellierte Proben von Goldschmuck in Thon erworben.

An Bronzen erwarb die Sammlung eine sehr charakteristische Statue des Pan aus Andritzena, sowie andere Figuren, zum Theil archaischen Stiles, Köpfe, Geräthe u. s. w. aus Delphi, Thessalien, dem Peloponnes und aus Athen. Hervorragend durch Alterthümlichkeit wie durch die seltene Erhaltung der Attribute ist eine weibliche Bronzefigur aus Kalavryta.

Von der Königl. Bibliothek überwiesen ist dem Antiquarium ein Militärdiplom aus Dalmatien von seltener Erhaltung.

Aus dem Nachlasse des Geh. Ober Hofbaurathes Strack sind eine Gemme, eine Paste mit Doppelbüste und ein kleines altrömisches Thongefäss erworben.

E. CURTIUS.

D. MÜNZKABINET.

Unter den nicht zahlreichen Erwerbungen, welche das Münzkabinet in den Monaten Oktober bis Dezember gemacht hat, ist die werthvollste ein wohlerhaltenes Exagium oder Normalgewicht des Solidus, das unter Ricimer in Rom ausgegeben worden ist. Dies Bronzetäfelchen ist mit Silberstreifen belegt, in welche die Inschriften graviert und mit Niello ausgefüllt sind. Die Inschriften heissen: Salvis DD. NN. et Patricio Ricimere Plotinus Eusthatius Vir Consularis Urbi Praefectus fecit. Während die Exagien sonst nur den Namen des Kaisers und des Präfekten der Stadt Rom, welcher die Exagien ausgab, zeigen, sind hier die Kaiser (Leo I. in Constantinopel und Libius Severus in Rom) nicht genannt, sondern nur der Patricius Ricimer. Hieraus ergiebt sich, dass Ricimer auch formell an den Souveränitätsrechten Theil hatte, und dem entspricht es, dass er auf kleine Bronzemünzen des Libius Severus sein eigenes Monogramm setzte, der erste Germane; Odoaker folgte seinem Beispiel, dann die Ostgothen; alle diese Germanen haben eine Vorliebe für das Monogramm gehabt. Ihre frühesten Eingriffe in die römische Oberherrschaft sind gleichsam die Anfänge des Mittelalters, und jeder Beweis für die geschichtlichen Thatsachen dieser dunklen Epoche ist wichtig, daher hat dieses Exagium historischen Werth. —

Man hat uralte stets in Lydien gefundene Gold- und Silbermünzen mit grosser Wahrscheinlichkeit dem Krösus zugeschrieben; das Münzkabinet besitzt eine schöne Reihe der Goldmünzen, die der Silbermünzen wurde durch ein von Herrn Dr. Humann gesandtes, sehr seltenes Didrachmon vervollständigt.

Von beträchtlichem Kunstwerth ist die nur in einem Exemplar bekannt gewordene Silbermünze des Alexander von Pherae, eines Zeitgenossen Philipps von Macedonien; sie ist ein Beispiel der zierlichen Ausführung, die den thessalischen Münzen eigen ist. Den von vorn dargestellten lorbeerbekränzten Kopf würde man für Apoll halten, wenn er nicht Ohrringe hätte; zwar giebt es einen unzweifelhaften Apollokopf mit Ohrringen auf einer macedonischen Münze, allein man wird doch auf dieser thessalischen Münze lieber eine Artemis sehen wollen, oder vielleicht eine Hellas, die mit ihrem Namen bezeichnet, wohl auf anderen Münzen dieses Königs vorkommt.

Einige durch vollkommene Erhaltung ausgezeichnete griechische Silbermünzen hat Herr Geh. Baurath Adler aus dem Peloponnes mitgebracht, und eine Reihe lückenfüllender kleinasiatischer Bronzemünzen wird der Vermittlung des kaiserlichen Consuls Tettenborn in Smyrna verdankt. Eine Anzahl von ägyptischen Münzen der römischen Kaiser, welche noch fehlten, wurde aus einer grossen Sammlung ausgewählt.

Von vaterländischem Interesse ist ein wohlerhaltener Aureus des Kaisers Postumus

mit dem Hercules Deusoniensis; diesen Namen bezieht man auf Deutz, nicht ohne Wahrscheinlichkeit, da Postumus bekanntlich in Köln geherrscht hat.

Ein Münzfund, der in der Nähe von Potsdam gemacht worden ist, brachte Münzen des wendischen Fürsten Pribislaw Heinrich, der um die Mitte des 12. Jahrhunderts in Brandenburg herrschte, mit dem Namen dieser Stadt, und darunter einige jetzt zum ersten Mal zu Tage gekommene, auf deren Kehrseite das Brustbild seiner Gattin Petrissa dargestellt ist, mit ihrem Namen. Eine der 11,000 Iungfrauen, Begleiterin der Ursula, hiess Petrissa.

Eine der besten Erwerbungen war endlich eine Goldmünze der Stadt Hagenau im Elsass, die erste und einzige, die bekannt ist.

Auf zweien der vier neuen Schautische, welche in Folge des Umbau's aufgestellt werden konnten, sind 300 deutsche Medaillen des XVI. Jahrhunderts und 30 in Holz und in Kelheimer Stein geschnittene Modelle zu Medaillen ausgelegt worden. Die bezeichneten Arbeiten bekannter Künstler sind vereinigt, allein dies ist die Minderzahl; die unbezeichneten sind nach den Städten geordnet. Die Geschichte der deutschen Medaillen-Künstler ist noch ziemlich unbekannt; vielleicht giebt dieser erste Versuch, eine grosse Anzahl schöner Medaillen geordnet zu zeigen, Anlass zu weiteren Studien, und besonders zu gelegentlichen Mittheilungen aus Archiven der alten Dynastien und Städte.

In derselben Weise soll mit den Medaillen der anderen Nationen fortgefahren worden, so dass künftig eine Uebersicht der besten Medaillen von 1450 bis 1650 zur Anschauung gelangen wird, denen sich die besten geprägten Medaillen dieses Jahrhunderts anschliessen lassen.

J. FRIEDLAENDER.

E. KUPFERSTICHKABINET.

Von den im II. und III. Quartale des Verwaltungsjahres 1880/81 gemachten Erwerbungen sind hervorzuheben:

KUPFERSTICHE.

Knobelsdorf, Hans G. W. Baron von: Parklandschaft. Radierung. kl. hochfol.

BÜCHER MIT HOLZSCHNITTEN.

Petrarca, Francesco: Triumphi (und Sonetti) Venedig, Bernardino da Novara, 1488. fol. Hain 12770.

Statuta synodalia Basiliensia. Ohne Ort und Datum (Basel 1503). fol. Mit einem Holzschnitt aus der Schule des Martin Schongauer.

ZEICHNUNGEN.

*) (1560.) Dürer, Albrecht.

Links auf dem Boden sitzt eine Frau, die von einem Manne um den Leib gefasst wird. Beide wenden sich einem rechts stehenden, mit einem Schwert umgürteten alten Manne zu.

Etwas verblasste Federzeichnung. 175/283.

Aus der frühen Epoche des Künstlers, etwa dem Ende der neunziger Jahre des XV. Jh.

(1538). Derselbe.

Christus in der Kelter stehend. Rechts Maria, unten der h. Petrus und ein knieender Donator.

Flüchtige Federskizze. 228/167.

Wahrscheinlich Entwurf zu einem in der Kirche St. Gumbert in Ansbach befindlichen Votivbilde für Mathias von Gulpen, das von Hans von Kulmbach ausgeführt wurde, und über das sich in den handschriftlichen Aufzeichnungen Dürer's im Britischen Museum eine Nachricht erhalten hat.

(1528). Derselbe.

Brustbild eines jungen Mannes mit langen Haaren und flachem Barett, nach links gewendet, auf dunkel gehaltenem Hintergrund. Oben in der Mitte: 1515 und das Monogramm.

Kohlezeichnung, die durch Verreiben etwas gelitten hat. 370/274.

Sammlung Howard.

(1537.) Derselbe.

Die Marter des hl. Laurentius. Figurenreiche Darstellung. Rechts auf der Basis einer Säule das Monogramm.

Federzeichnung in blauer Tinte, leicht roth eingetuscht, in der Behandlung den Randzeichnungen im sog. Gebetbuch Kaiser Maximilians ähnlich. 120/168.

Aus den Sammlungen Mariette und Young Ottley.

(1559). Derselbe.

Zwei Entwürfe zu Verzierungen für das

*) Die in Klammern stehenden Zahlen sind die Inventarnummern der betreffenden Blätter im Hauptkatalog der Zeichnungen des Kabinets.

Sattelzeug eines Pferdes. Ueber der oberen Zeichnung, welche verschiedene Thiere zwischen Rankenwerk zeigt, steht von Dürer's Hand: „avff dem kropf 1517 A. D."; über der unteren, welche kämpfende Kentauren darstellt: „dz is dr ruck".

Federzeichnung. 211/301.

(1527.) Derselbe.

Halbfigur einer jungen Frau mit geschlossenen Augen, im Profil nach links gewendet. Rechts gegen oben das Monogramm und 1521.

Gehöhte Kreidezeichnung auf grün grundiertem Papier. 412/290.

(1356.) Beham, Barthel?

Brustbild eines jungen Mannes mit kurzem Vollbart, in Pelzrock, mit niedrigem Barett auf dem Haupt, nach links gewendet.

Theilweise getuschte und mit Rothstift bearbeitete Kreidezeichnung. 352/281.

(1376.) Brueghel, Peeter, d. A.

Zwei Bauern, hinter ihnen eine Bauersfrau mit einem Korb am Arm, nach rechts schreitend. Bezeichnet: „bruegel 1562".

Ausgeführte Federzeichnung. 192/310.

(1555.) Neefs, Pieter.

Das Innere eines grossen gothischen Domes, reich mit Figuren belebt.

Aquarellierte Federzeichnung von sehr malerischer Wirkung. 148/195.

Aus den Sammlungen Maugin und Esdaile.

(1551.) Rubens, Petrus Paulus.

Figur eines stehenden nackten Jünglings, welcher sich mit der Rechten auf ein Füllhorn stützt.

Federzeichnung, leicht in Farbe gesetzt. 257/143.

Die Gestalt ist frei kopiert nach einer Figur auf dem Kupferstich von Andrea Mantegna: „Das Bacchanal mit der Kufe" (Bartsch, No. 19).

(1540.) Derselbe.

Winterlandschaft. Flache Gegend, mit drei strohgedeckten Hütten und entlaubten Weiden im Vordergrund.

Lavierte Federzeichnung, die Luft blau angelegt. 255/485.

Auf der Rückseite des Blattes von der Hand des Künstlers: „1610 de hoeve byet rughe velt" (Der Hof beim rauhen Feld), weiter nach rechts: „P. P. Rubbens".

(1553.) Rembrandt van Rijn.

Selbstbildniss des Meisters, Brustbild von vorne gesehen, unbedeckten Hauptes, die Linke auf einen Tisch gestützt. Um 1635.

Getuschte Federzeichnung. 125/137.

Aus den Sammlungen Th. Lawrence und Esdaile.

(1558.) Derselbe.

Eine Frau in halborientalischer Tracht, sitzend, nach rechts gewendet.

Mit Sepia getuschte Federzeichnung, theilweise weiss gedeckt. 200/162.

Wahrscheinlich eine Vorstudie zu der Radierung „Die grosse Judenbraut." (B. 340. Blanc 199).

(1557.) Derselbe.

Bildniss des genuesischen Seehelden Andrea Doria (1468—1560). Brustbild im Profil nach links mit der Umschrift „ANDREAS. D. AUREA", unten ebenfalls von Rembrandt's Hand: „Hartog von Genuwa."

Federzeichnung. 168/202.

Der Typus des Kopfes stimmt mit den gleichzeitigen Medaillen-Bildnissen des Andrea Doria überein.

(1554.) Derselbe.

Die Kreuztragung. Christus nach links schreitend, unter der Last des Kreuzes zusammenbrechend, während Maria ohnmächtig zu Boden sinkt. Links vorn einer der Schächer, sein Kreuz tragend.

Federzeichnung. 145/260.

Flüchtiger, höchst genialer Entwurf aus der früheren Zeit des Meisters.

(1556.) Neer, Aart van der.

Winterlandschaft. Im Vordergrund ein zugefrorenes Gewässer, darauf Schlittschuhläufer.

Getuschte Federzeichnung. 195/282.

(1550.) Velde, Adriaan van de.

Hirten mit Herde am Ufer eines Flusses, im Hintergrunde Baulichkeiten mit einem viereckigen Thurm.

Getuschte Federzeichnung. 167/215.

Aus der Sammlung Ploos van Amstel.

(1358.) Pisano, Vittore.

Eberjagd. Ein wilder Eber von Hunden angefallen nach rechts rennend, dabei zwei nackte Männer, von denen Einer mit einer Waffe auf das Thier losschlagen will.

Federzeichnung auf Pergament. 190/121.

Ein antikes, die kalydonische Jagd darstellendes Relief, mit dem die Zeichnung vielfach übereinstimmt, befindet sich in Pisa (Lasinio, Campo Santo, taf. 109). Auf der von Pisano gemachten Medaille auf Alphons von Arragonien (Friedlaender, Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsamml. I. S. 108 No. 23) zeigt die Rückseite eine Eberjagd in ähnlicher Gruppierung.

Auf der Rückseite in leichter Umrisszeich-

nung nach rechts schreitende Engel nach den Marmorreliefs des Donatello an der Domkanzel zu Prato.

Diese Kopien beweisen den Aufenthalt des Pisano in Prato (oder Florenz) um oder nach 1428, der Entstehungszeit der Kanzel von Prato.

(1359.) Derselbe.

Zwei weibliche Gewandfiguren, ähnlich den Guirlandenhälterinnen, die auf antiken Sarkophagen vorzukommen pflegen.

Leicht getuschte Federzeichnung auf Pergament. 136/203.

Auf der Rückseite zwei andere Zeichnungen nach der Antike, nämlich die Figur eines liegenden Flussgottes, und ein die Fackel senkender Eros. Ebenfalls leicht angelegte Federzeichnungen.

(1564.) Schule von Venedig um 1450.

Der heil. Georg zu Pferde, den Drachen tödtend.

Sehr ausgeführte Malerei in Deckfarben auf Pergament, aus einem Choralbuche. 420/295.

In der Behandlungsweise an die Schule von Murano erinnernd und wohl eine der grössten derartigen Miniatur- (Bücher-) Malereien, die man kennt, von völlig geschlossener bildartiger Wirkung.

(1562). Norditalienische Schule um 1450.

Initial B, reich verziert, darin der hl. Marcus an einem Tische sitzend und schreibend, rechts zu seinen Füssen der Löwe.

Miniaturmalerei auf Pergament aus einem Choralbuch, von sehr sorgsamer Ausführung. 204/171.

(1360.) Verrocchio, Andrea del.

Auf beiden Seiten gezeichnetes Studienblatt mit nackten männlichen und weiblichen Figuren und Kindern etc.

Federzeichnung. 273/196.

Ursprünglich zu einem Skizzenbuch gehörig, dessen einzelne Blätter sich jetzt zerstreut in mehreren Sammlungen: im Louvre, im Museum zu Lille, in der Sammlung des Herzogs von Aumale in Chantilly und in den Uffizien in Florenz finden. Ein Putto, der einem auf unserer Zeichnung vorkommenden geflügelten Genius verwand ist, findet sich auf dem untern Friese des Marmor-Tabernakels von Verrocchio in der Kirche von Monteluce bei Perugia.

(1563.) Schule von Ferrara um 1470.

Figur eines Heiligen mit einem Mantel um die Schulter, in der Linken ein Buch, in der Rechten eine Feder haltend.

Weissgehöhte und leicht getuschte Federzeichnung. 138/68.

(1552.) Antonello da Messina?

Bildniss eines bartlosen jungen Mannes in flacher runder Kappe, im Profil nach links gewendet.

Silberstiftzeichnung auf braun grundiertem Papier, der Hintergrund schwarz angelegt. 170/123.

(1357.) Venezianische Schule um 1470.

Der Apostel Marcus heilt duich seinen Segen die mit der Ahle verwundete Hand des Anianus, der in seiner Schusterwerkstatt sitzt. Dabei einige Zuschauer, von denen einer in orientalischem Kostüm.

Federzeichnung. 184/173.

Aus der Sammlung Woodburn.

(1364.) In der Art des Andrea Mantegna.

Studie zu einer Kreuzigung Christi.

Federzeichnung auf Pergament. 274/196.

Aus der Sammlung Thibaudeau.

Die dargestellten Figuren kommen alle mit verhältnissmässig geringen Veränderungen auf dem grossen Gemälde der Kreuzigung Christi von Mantegna im Louvre vor, und ebenfalls auf einer sehr ausgeführten Zeichnung des Mantegna im Britischen Museum.

(1525.) Schule des Andrea Mantegna.

Studienblatt. Rechts die Figur des bösen Schächers, links zwei Kriegsknechte, welche um den Mantel Christi würfeln.

Zart ausgeführte Federzeichnung. 151/91.

(1541.) Schule des Lionardo da Vinci.

Das rechte und linke Bein eines Mannes, das erstere von vorne, das andere von der Seite gesehen.

Sehr ausgeführte, weiss gehöhte Metallstiftzeichnung auf blau grundiertem Papier. 156/102.

(1542.) Schule des Lionardo da Vinci.

Der Kopf eines Kindes, etwas nach rechts gewendet und nach links hin blickend.

Gehöhte Metallstiftzeichnung auf blaugrau grundiertem Papier. 130/96.

(1561.) Liberale di Jacomo da Verona.

Der Leichnam Christi von den heil. Frauen, dem hl. Johannes und Joseph von Arimathia gehalten und umgeben.

Miniaturmalerei auf Pergament, ausgeschnitten, rund. Durchm. 99.

Von höchst feiner und vortrefflicher Ausführung. Vergl. Crowe und Cavalcaselle, Gesch. der Ital. Malerei. Deutsche Ausg. v. Max Jordan. V. S. 491.

(1361, 1362.) Mailändische Schule, zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts.

Zwei Studienblätter mit Kompositionen aus dem Leben Christi und der Maria.

Federzeichnungen. 232/203, 233/210.

(1539.) Roberti, Ercole.

Der Leichnam Christi auf dem Schoosse der Maria, umgeben von den heil. Frauen. Im Hintergrunde links Joseph von Arimathia, rechts Johannes.

Federzeichnung, zum Theil getuscht. 315/267.

(1368.) Norditalienische Schule um 1500

Zwölf Buchstaben mit je einem männlichen Portraitkopf darin. Ausgeschnitten aus einem gedruckten Buch italienischen Ursprunges.

Deckfarbemalereien auf Papier.

Durchschnittlich je 55/55.

(1543.) Sesto, Cesare da?

Der jugendliche David, zu seinen Füssen das Haupt des Goliath.

Röthelzeichnung. 202/132.

(1363.) Buonarroti, Michelangelo.

Studienblatt, wahrscheinlich zu einer heiligen Familie. Links unten das auf einem Polster ruhende, den einen Arm emporstreckende Christkind, dahinter wird ein männlicher Kopf, wohl der des heiligen Joseph sichtbar; oben rechts der ausgeführte Kopf der Madonna im Profil; weiter nach links ein männliches Profil, und darüber zwei skizzierte Kinderfiguren.

Federzeichnung. 287/210.

Aus der Sammlung Van Os.

Mit grossartiger Meisterschaft und ausserordentlicher Sorgfalt vollendet; namentlich der Profilkopf der Madonna bis zur vollständigen Modellierung ausgeführt. Die Kompositionsentwürfe des Blattes lassen sich mit keinem der erhaltenen oder bekannten Werke des Michelangelo in Zusammenhang bringen.

Der Formengebung wie auch der verhältnissmässig engen Behandlung nach ist die Entstehungszeit der Zeichnung in die frühere Epoche des Künstlers, etwa um 1500 zu setzen.

(Vergl. Catalogue des Dessins de Maîtres anciens exposés à l'École des Beaux-Arts 1879 Nr. 62, ferner Gazette des Beaux-Arts 1879 I. S. 513 und 1879 II. S. 313.)

(1545.) Bartolommeo, Fra, della Porta.

Madonna, mit dem Christkinde auf dem rechten Arme, stehend.

Federzeichnung. Ungefähr 122/65.

(1546.) Derselbe.

Entwurf zu einer Vermählung der hl. Katharina.

Federzeichnung. 165/144.

(1547.) Derselbe.

Die heilige Familie. Das Christkind, vom hl. Joseph gehalten, umhalst die daneben stehende Maria.

Federzeichnung. 145/100.

Auf der Rückseite eine kleine Federskizze zu einem ornamentierten Rund, innerhalb dessen die Halbfiguren zweier Mönche sichtbar werden.

(1548.) Derselbe.

Nach links gewendeter, knieender Engel, der den Johannesknaben hält, und drei Gewandstudien.

Federzeichnung. 156/227.

(1530. 1531.) Norditalienische Schule vom Anfange des XVI. Jahrhunderts.

Zwei Entwürfe zu aufsteigenden Ornamenten-Füllungen.

Federzeichnungen. 202/100. 204/70.

(1529.) Norditalienische Schule, Anfang des XVI. Jahrhunderts.

Entwurf zu einem aufsteigenden Ornament.

Zarte Federzeichnung. 125/92.

Busti, Agostino, genannt Bambaja.

Eine Folge von 22 meist auf beiden Seiten gezeichneten Blättern aus einem Skizzenbuche, das neben Entwürfen zu den Details des Grabmales des Gaston de Foix und anderen Kompositionen des Künstlers vielfach Studien nach antiken Skulpturen, zumeist römischen Reliefdarstellungen enthält.

Feder- und theilweise Röthelzeichnungen.

Durchschnittliche Grösse der Blätter 155/210 oder dieselben Dimensionen in Querformat.

(1544.) Lombardische Schule um 1500, vielleicht Agostino Busti.

Entwurf zu einem reich ornamentierten Kandelaber.

Fein ausgeführte Röthelzeichnung. 89/72.

Italienische Schule um 1500.

Sechs Blätter die vielleicht ebenfalls von Agostino Busti herrühren, jedoch einer früheren Epoche seiner Thätigkeit angehören:

(1532.) Thronende Maria, von Heiligen umgeben.

Federzeichnung. 89/72.

(1534.) Der hl. Sebastian, an einem Baum gefesselt. Zweimal skizziert.

Federzeichnung. 105/168.

(1533.) Links die drei Grazien, sich umschlungen haltend; rechts zweimal die Darstellung einer weiblichen, mit dem rechten Fuss auf einem Postament knieenden Figur, die sich einem in der Luft schwebenden Amor zuwendet.
Federzeichnung. 103/111.

(1535.) Entwurf zu einer Geburt Christi.
Federzeichnung. 95/97.

(1536.) Darstellung einer antiken Opferscene. Ziemlich getreue Kopie eines in Mantua vorhandenen antiken Reliefs (Labus, Mus. di Mant. III., 53), mit Hinweglassung und Aenderung einiger Details. Federzeichnung. 102/135.

(1520.) Entwurf zu einer Komposition „Christus, von seiner Mutter Abschied nehmend." Sehr kleine Figuren.
Leicht lavierte Federzeichnung. 81/157.

(1549.) Caliari, Paolo, genannt Paolo Veronese.
Maria, neben einem Mauerwerke sitzend, hält das Christkind auf dem Schoosse, das mit beiden Händchen nach dem Kreuzesstab greift, welchen der daneben stehende kleine hl. Johannes hält.
Pinselzeichnung in weisser Deckfarbe auf grün grundiertem Papier. 203/170.
In breiter meisterhafter Weise sehr wirkungsreich vollendet.

(1517.) Bella, Stefano della.
Studienblatt mit mehreren Figuren. Vorn in der Mitte zwei Kavaliere in weiten Mänteln und Federbaretts.
Federzeichnung, oval. 146/205.

Wie schon früher bei Gelegenheit grösserer Erwerbungen, wurden auch diesmal die vorstehend angeführten Zeichnungen der bequemen Uebersicht halber zu einer Ausstellung vereinigt, zu der ein Führer erschien unter dem Titel: Katalog einer Ausstellung von Zeichnungen alter Meister im Königl. Kupferstichkabinet, Januar—April 1881. Herausgegeben von der Generalverwaltung. Preis 25 Pfennig. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1881. 8⁰. 28 S.

PHOTOGRAPHIEN.

„Aus dem Graner Domschatze fünfundfünzig photographische Abbildungen im Auftrage etc. Sr. Em. d. h. H. Johann, Kardinal Simor, Primas von Ungarn, Erzbischof von Gran, herausgegeben von Dr. Josef Dankó etc." Gran, 1880. 55 Blatt und Text. Fol. Geschenk des hochwürdigsten Herrn Johann, Kardinal Simor p. p.

32 Blatt nach Gemälden der Ausstellung westfälischer Alterthümer und Kunsterzeugnisse zu Münster, 1879.

„Drawings by the Old Masters in the Library of Christ Church, Oxford". (48 Blatt.) London, 1879.

43 Blatt nach Zeichnungen der Chatsworth Collection.

LIPPMANN.

F. ETHNOLOGISCHE ABTHEILUNG.

OKTOBER BIS DEZEMBER 1880.

Von grösseren Ankäufen war bei Beschränkung der Mittel abzusehen, einen Fall ausgenommen, wo es ermöglicht wurde, werthvolle Stücke aus Birma (einige davon aus dem Beute-Antheil im englischen Kriege der funfziger Jahre herrührend) und anderen Plätzen zu erwerben, sowie Verhandlungen über eine Sammlung der Herrero, von einem Missionär während seines langjährigen Aufenthaltes dort zusammengestellt, einzuleiten.

Von der Afrikanischen Gesellschaft wurden Sammlungen ihrer Reisenden übernommen, so in eigenartiger Originalität hervortretende Schnitzereien aus bisher wenig betretenen Gegenden Congo's, durch den Reisenden Schütt mitgebracht, während vom Osten der Reisende Hildebrandt die bereits aus früheren Jahren eingesandten Stücke vermehrte mit wichtigen Zufügungen aus Madagascar. Aus dem Süden Afrika's ist eine werthvolle Erwerbung zu verzeichnen, indem der deutsche Konsul, Herr Dr. Kellner in Bloemfontein mit richtigem Verständniss für die ethnologischen Bedürfnisse eine ausgezeichnet schön erhaltene Sammlung aus Trophäen zusammengestellt hat, die im Kriege mit den Zulu's gewonnen wurden.

Aus Asien ist, neben dem Geschenke cambodischer Palmblätterschriften durch Herrn Bauermeister in Saigon, das Resultat archäologischer Funde aus der Nähe von Damghan in Khorassan zu verzeichnen, die dem Unterzeichneten bei seinem Aufenthalt in Teheran durch Herrn General Schindler übergeben wurden, an dessen Namen bereits mannigfache Vermehrungen und Verbesserungen unserer heutigen Kunde von Persien geknüpft sind. Dieser Fund ist der Anthropologischen Gesellschaft hier vorgelegt und in deren Verhandlungen beschrieben worden,

während frühere Einsendungen sich im Journal der R. A. Soc. behandelt finden.

Aus Amerika ist dem Stabsarzt Herrn Dr. Boer ein Geschenk von den Feuerländern, aus Europa ein solches dem deutschen Konsul Herrn Bartels in Moskau von den Tscheremissen zu verdanken.

Am umfangreichsten waren die Vermehrungen von einem Felde, auf welchem es deren am dringendsten bedarf, aus Oceanien, dessen Naturvölker einer so rasch wachsenden Vernichtung entgegen gehen, dass nur wenige abgelegene Winkel noch verschont geblieben sind, darunter die besonders durch die Weltumseglung der Gazelle der ethnologischen Kenntniss eröffnete Inselgruppe Neu-Britannien, Neu-Irland und Nachbarschaft. Eine ebenso prachtvolle, wie lehrreiche Schenkung von dort ist der ethnologischen Abtheilung durch die Liberalität Herrn Hernsheim's, des deutschen Konsuls in Jaluit zugewendet worden, des Theilhabers eines jener Hamburger Handelshäuser, welche es verstehen, ihre geschäftlichen Unternehmungen auch der Wissenschaft nutzbar zu machen, wie dies zuerst in grossartigem Massstabe das Haus Caesar Godeffroy gethan hat. In unserem Falle wurde dies vorzüglich durch die Unterstützung des Reisenden Dr. Finsch erreicht, der seine reichen Erfolge zum nicht geringen Theil den Erleichterungen verdankt, die ihm in liberalster Weise auf den Schiffen und Agenturen der Gebrüder Hernsheim gewährt wurden.

Herr Konsul Hernsheim, der sich in so ausgiebiger Weise als Wohlthäter der ethnologischen Abtheilung erwiesen, hat unsere Kenntniss von Mikronesien auch durch linguistische Studien bereichert, durch Herausgabe der Skizze einer Grammatik der Marshall-Inseln. Da es möglich war, mit ihm persönliche Rücksprache über die in der Sammlung noch auszufüllenden Lücken zu nehmen, lassen sich die werthvollsten Resultate bei der bevorstehenden Rückkehr nach seinem jetzigen Thätigkeitskreis im stillen Ocean erwarten.

Ein seltenes Schaustück, nämlich ein etwa 25 Fuss langes Boot der Samoaner mit Zubehör, ist der Abtheilung überbracht durch Kapitain z. S. Deinhardt, Kommandant S. M. Schiff „Bismarck", an dessen Bord es transportiert wurde. Aus den aufständischen Insulanern abgenommenen Waffen hat Herr Deinhard andere Geschenke zugefügt und weitere in Aussicht gestellt.

Durch freundliche Vermittelung des Korvetten-Kapitains Freiherrn von Schleinitz ist aus dem Nachlasse des Kapitain-Leutnants Jeschke eine bei seiner Theilnahme an der Weltreise der „Gazelle" gemachte Sammlung durch dessen Bruder, Herrn Jeschke in Pfördten, der Abtheilung zum Geschenk übersandt.

Verbindlichste Anerkennung verdiente die Zuvorkommenheit, mit welcher der Missionär Rev. M. Chester einem ihm während der letzten Reise des Unterzeichneten brieflich ausgesprochenen Wunsche um Exemplare der neuerdings auf den Inseln der Torres-Strasse gefundenen Mumien, entsprochen hat. Zwei dieser Reliquien, die Zeugen einer untergegangenen Menschenwelt, sind im Museum angekommen. Auf Gerüsten gebunden wurden sie im Innern der Häuser zum Ahnen-Kultus bewahrt. Viele der Inseln sind jetzt gänzlich ausgestorben, vorbeifahrende Schiffer, die diese Todten als alleinige Bewohner der verlassenen Häuser fanden, überbrachten sie dem wissenschaftlichen Studium. Für uns ist diese Gabe um so interessanter, da wir durch Zufall aus jener früheren Zeit, als noch ein reges Menschenleben dort thätig war, eine eigenthümliche Sammlung der zu Dämonen-Tänzen gebrauchten Masken besitzen, wahrscheinlich die einzige ihrer Art, die jemals nach Europa gekommen ist, und somit die einzige überhaupt, da jetzt, nach dem Verschwinden der Rasse, von der sie herrühren, keine Möglichkeit besteht, dass sie reproduciert werde.

Ausserdem bleibt aus Oceanien noch der Zugang eines der aus Kreide gefertigten Götzenbilder, wie sie neuerdings auf Neu-Irland bekannt geworden, zu verzeichnen. Dies Geschenk ist durch gütige Vermittelung des Herrn Zahlmeisters Weisser dem Herrn Sziemientkowski zu verdanken.

Leider bleibt bei dem gegenwärtigen Nothstand in der Abtheilung die Aufstellung eine äusserst mangelhafte und hat der grössere Theil der Räumlichkeiten ganz geschlossen gehalten müssen, ebenso die nach der früheren Bergakademie translocierten Sammlungen. Hoffentlich wird mit raschem Fortschreiten des Neubaues baldige Erleichterung eintreten.

Eine Hauptaufgabe der Abtheilung fällt gegenwärtig in die Korrespondenz, die mit überseeischen Plätzen auf verschiedenen Theilen der Erde zu unterhalten ist, um

womöglich die ihr noch fehlenden Serien besonders aus denjenigen Punkten zu ergänzen, wo es nach wenigen Jahren dafür bereits zu spät sein wird. Im Ganzen haben wir uns überall freundlichster Bereitwilligkeit zur Mitwirkung zu erfreuen, und werden im Laufe der eingehenden Beweisstücke die Namen derer, die dazu mitgeholfen, in dem ihren Verdiensten entsprechenden Masse hervortreten.

NORDISCHE ALTERTHÜMER.

Der Zuwachs der Sammlung nordischer Alterthümer war in dem oben angegeben Zeitraume folgender: Geschenkt wurden durch gütige Vermittelung des Herrn Geh. Raths Prof. Dr. Virchow einige Thongefässe, gefunden bei Ragow in der Nähe von Lübben (von Herrn Bauerngutsbesitzer Matthing); einige runde Mühlsteine und ein wannenartiger Mahlstein mit zugehörigen Reibsteinen, gefunden in der Provinz Posen (Geschenk des Herrn Gymnasialdirektors Prof. Dr. Schwartz in Posen); zwei Thongefässe mit Fragmenten von dünnen Knochennadeln und ein Stückchen Bronzeblech mit einem zweiten, mit Vogelfiguren verzierten Gefässe zusammengefunden bei Stöbnitz in der Nähe von Mücheln, Regierungsbezirk Merseburg (Geschenk des Herrn Realschullehrers R. Schüler zu Naumburg). Angekauft wurden ein Steinhammer und ein Fragment eines solchen, gefunden bei Winiawa, Provinz Posen.

Die bei Gelegenheit der prähistorischen Ausstellung erworbenen, für die Abtheilung bestimmten Schränke wurden aufgestellt und dadurch wenigstens für einen Theil der bisher nicht aufgestellten Gegenstände die Möglichkeit, sie dem Publikum zu zeigen, erreicht.

Die Inventarisierungs- und Katalogisierungsarbeiten, welche wegen des Mangels an Arbeitskräften und der Unmöglichkeit, die in Kisten aufbewahrten Gegenstände auszupacken und aufzustellen, zum Theil eingestellt werden mussten, konnten in der letzten Zeit wieder allmälig in Angriff genommen werden.

A. BASTIAN.

II. KÖNIGLICHE NATIONAL-GALERIE.

In dem Zeitraum vom 1. Oktober bis 31. Dezember 1880 erhielt die Königliche National-Galerie folgenden Zuwachs:

I. ANKÄUFE.

A. OELGEMÄLDE.

G. Oeder (Düsseldorf). „Novembertag" Landschaft, erworben auf der akademischen Kunstausstellung in Berlin.

Christian Morgenstern (München) † 1867. 20 Bildskizzen in Oel nach Motiven aus dem bayrischen Oberlande.

W. Diez (München). „Waldfest", Landschaft mit zahlreicher Figurenstaffage im Kostüm des 17. Jahrhunderts.

2 Oelgemälde und 20 Skizzen, Aufwand zus. 25,500 Mk.

B. BILDHAUERWERKE. (Keine.)

C. KARTONS.

K. F. Lessing: „Der Pilger am Sarge Kaiser Heinrichs des IV". Sepia-Zeichnung v. Jahre 1857, abweichend von dem in der städtischen Galerie zu Königsberg befindlichen Gemälde.

Aufwand 2500 Mk.

D. HANDZEICHNUNGEN.

A. von Klöber (Berlin): 20 Blatt Entwürfe und Studien in Kreide zu ausgeführten Monumental-Malereien.

Karl Gräb (Berlin): „Kreuzgang im Kloster" und „Wassermühle", ausgeführte Aquarell-Zeichnungen.

R. Alt d. ä. (Wien): „Blocksberg bei Ofen" und „Markt zu Spalato bei Mondlicht (1840)", Aquarell-Zeichnungen.

Oswald Achenbach (Düsseldorf): „Olevano" und „römische Campagna mit Kapelle", Aquarell-Zeichnungen.

K. F. Lessing: 23 Blatt Porträts von Düsseldorfer Zeitgenossen des Meisters, Kreide und Bleistiftzeichnungen aus d. J. 1833—38; 7 Blatt Entwürfe zu landschaftlichen Kompositionen in Kohle, Kreide und Tusche; 10 Blatt figürliche Studien in Kreide zu dem Gemälde „Huss vor dem Scheiterhaufen" (Nat.-Gal. N. 207).

F. Randel (Berlin) 5 Blatt Pferde-Studien in farbiger Kreide.

H. Leutemann (Leipzig): 6 Blatt Thierstudien und figürliche Entwürfe in Wasserfarbe und Rothstift.

Zus. 77 Blatt, Aufwand: 14,140 Mk.

II. GESCHENKE:

Von dem Freiherrn Friedrich Emil von Erlanger in Paris erhielt die National-Galerie das grosse Oelgemälde von W. Brožik: „Gesandtschaft des Königs Ladislav von Böhmen und Ungarn am Hofe König Karl's des VII. von Frankreich",

und von Herrn Dr. H. Riegel, Direktor des herzogl. Museums zu Braunschweig: eine Farbenskizze von F. Schubert zu der Komposition „die apokalyptischen Reiter" von Cornelius.

JORDAN.

KUNSTGEWERBE-MUSEUM.

In dem Vierteljahr vom 1. Oktober bis 30. Dezember 1880 sind für die Sammlung erworben:

Truhe in Holz geschnitzt, zum Theil vergoldet aus dem Palazzo Strozzi zu Florenz. Grosses Prachtwerk aus dem Beginn des XVI. Jahrhunderts. An den Ecken Kinderfiguren; in den Friesen aus Rosenzweigen und Arabesken wiederholen sich die Wappen der Strozzi und der Medici. In die Vorderseite ist eine gleichzeitig gemalte Platte mit einer Stadtansicht eingelassen.

Relief in Bronze, gegossen und ciseliert, eine Gruppe von Bacchanten darstellend, von Clodion.

Möbel: Schrank, Hängebord und Hängeschränkchen, niederländische Arbeit des XVII. Jahrhunderts.

Fensterladen mit vollständigen Beschlägen, Holland, XVII. Jahrhunderts.

Schauküche, Modell als Kinderspielzeug mit sehr reicher Einrichtung. Deutschland, 1734.

Thüre mit flach ausgehobenem gothischen Ornament. Süddeutschland, XV. Jahrhundert.

Kaminbock, Hängeleuchter und kleine Eisenarbeiten. Belgien, XVI—XVII. Jahrhundert.

Schränkchen aus Holzmosaik und Elfenbeintheilen in halbmaurischem Stil, sog. Calatrava-Schrank. Spanien, XVI. Jahrhundert.

Acht chinesische Musikinstrumente mit Einlagen von Elfenbein und Schildpatt aus China durch Se. Excellenz den deutschen Gesandten Herrn von Brandt.

Stickereien und Stoffe aus dem Alten Lande bei Lüneburg, durch freundliche Vermittelung des Museums zu Lüneburg.

Japanische Lackarbeiten. Proben aller vorkommenden Arten in Musterstücken zusammengestellt. Geschenk des Barons von Siebold.

Kachelabformungen aus Originalformen im Besitz des städtischen Museums zu Frankfurt a. M.

LESSING.

BEMERKUNG.

Zu dem in Heft I S. XXI ff. gegebenen Berichte wird erläuternd bemerkt, dass die Mitwirkung der Kommission zur Berathung über Verwendung des Kunstfonds sich bezüglich der Ausschmückung des Zeughauses lediglich auf Abgabe von Gutachten beschränkt hat. Die Herstellung der künstlerischen Arbeiten selbst erfolgt aus den zu diesem Zweck gesetzlich bewilligten Mitteln ohne Zuziehung des Kunstfonds.

BRESLAU.

SCHLESISCHES MUSEUM DER BILDENDEN KÜNSTE.

Das schlesische Museum der bildenden Künste verdankt seine Entstehung wesentlich dem geistigen Aufschwung und dem Bewusstsein von Kraft, welche die Siege von 1866 in Preussen erweckten. Eine Versammlung angesehener Bewohner von Breslau beschloss im Herbst jenes Jahres die Errichtung eines monumentalen Gebäudes zu betreiben, welches eine Akademie verbunden mit einem Museum der bildenden Künste aufnehmen und ein bleibendes Denkmal des errungenen Sieges und Friedens sein sollte. Das Bedürfniss nach einer solchen Anstalt war in der schlesischen Hauptstadt längst gefühlt worden, und das Unternehmen fand, einmal angeregt, allgemein Beifall. Die Hälfte der Kosten hoffte man in der Provinz aufzubringen, die andere Hälfte von der Staatsregierung zu erbitten. Die zur Ueberreichung einer Petition an Se. Majestät den König im November 1866 entsandte Deputation fand überaus gnädige Aufnahme; aber der erst im Herbst 1868 ertheilte Bescheid der Staatsregierung stellte, — unter gewissen Voraussetzungen, — nur die Errichtung einer Kunstschule in Aussicht, bezeichnete dagegen die Gründung eines Museums als Sache der Stadt und der Provinz, für welche die Gewährung eines Zuschusses aus Staatsmitteln vorbehalten bleiben müsse.

Zu weiterer Förderung richteten die Träger des Unternehmens —, jene nach Berlin entsandte jetzt durch Cooptierung einiger neuen Mitglieder ergänzte Deputation, — eine Petition an den im Herbst 1869 in Breslau versammelten Provinzial-Landtag, welcher die Nützlichkeit der Sache anerkannte, kräftige Unterstützung verhiess und einige Hundert Thaler für die Vorarbeiten bewilligte. Eine von der Deputation in das Rathhaus berufene Versammlung ihrer Kommittenten, d. h. sämmtliche Unterzeichner der Petition von 1866, erwählte dann ein Komitee, dessen geschäftsführender Ausschuss beauftragt wurde, nach freiem Ermessen die weiteren Schritte zu thun. Schon im Frühjahre 1870 erstattete letzterer dem Komitee einen umfassenden Bericht, in welchem besonders das Raumbedürfniss der vorhandenen Kunstsammlungen und die Geldfrage erörtert wurden. Man hoffte auf die Betheiligung der Provinz und Zuschüsse des Staates; die Sammlung freiwilliger Beiträge wurde eben organisiert, als der Ausbruch des Krieges gegen Frankreich jeder Friedensarbeit ein Ziel setzte.

Erst im Sommer 1871 nahm das Komitee seine Thätigkeit wieder auf. Der Provinzial-Landtag beschloss nun auf den ihm erstatteten Bericht, die Gründung eines mit Meister-Ateliers zu verbindenden Museums als einer Provinzial-Anstalt in Aussicht zu nehmen unter der Voraussetzung der unentgeltlichen Ueberlassung eines Bauplatzes seitens der Stadt sowie der Veranstaltung von Sammlungen freiwilliger Beiträge. Letztere wurden im März 1872 durch einen Aufruf des Komitees eröffnet und ergaben schon nach drei Monaten den Betrag von 66,000 Thalern, zu welchem Graf Bolko Hochberg allein 10,000 Thaler beisteuerte. Nachdem dann die städtischen Behörden auch den Bauplatz zugesagt hatten, waren die vom Landtage gestellten Vorbedingungen erfüllt, und die von ihm bevollmächtigte Landesdeputation beauftragte das Komitee mit Aufstellung eines Bauplanes. Zu gleicher Zeit wurde das vom Komitee auf Grund der Zusagen des Provinzial-Landtages und des Resultates der Sammlungen an die Staatsregierung gerichtete Gesuch um einen Zuschuss aus Staatsmitteln in Berlin eifrig betrieben, und hatte den guten Erfolg, dass die Staatsregierung den Betrag von 120,000 Thalern für diesen Zweck auf den Etat des nächsten Jahres zu setzen versprach unter Bedingung der gehörigen Vollendung des Werkes und Aufbringung aller weiteren Mittel seitens der Provinz. — Der Sammelfonds war bis gegen Ende 1872 auf 84,000 Thaler angewachsen. — Das Komitee schrieb nun eine Konkurrenz aus, in welcher der Bauplan des Architekten Rathey siegte.

Der im Herbst 1873 zu Breslau versammelte Provinzial-Landtag genehmigte diesen Bauplan, und beschloss unter Bewilligung von 150,000 Thalern als Ergänzung der noch fehlenden Baumittel die Ausführung, sobald die Landesvertretung den Zuschuss des Staates genehmigt haben würde. Im Frühjahr 1874 erfolgte diese Genehmigung; um dieselbe Zeit bewilligten die Kommunalstände der Ober-Lausitz einen Zuschuss von 8000 Thalern.

Der Sammelfonds ergab nach Abzug aller Kosten der Konkurrenz und der geschäftlichen Leitung noch immer einen Bestand von 85,000 Thalern, so dass die vom Provinzial-Landtag mit der Ausführung beauftragte Kommission über die ansehnliche Summe von 363,000 Thalern verfügte. — Nach mannigfachen Umarbeitungen des Planes wurde der Bau im Mai 1875 begonnen, vom Architekten Rathey aber nur bis zum Sommer 1877 geleitet. An seine Stelle traten die Architekten Brost und Grosser, welche, nachdem der Provinzial-Landtag noch weitere 200,000 Mark dafür bewilligt, den Bau bis zum Frühjahr 1880 auch in seinen inneren Einrichtungen vollendeten. Die bildnerische Ausschmückung des Museums rührt, mit Ausnahme der von Professor Haertel und Bildhauer Michaelis geschaffenen Giebelgruppen, wesentlich vom Bildhauer Otto Lessing her. Das Treppenhaus und die Kuppel wurden von Johannes Schaller ausgemalt, welcher auch die farbige Dekoration aller anderen Räume entwarf und leitete.

Es ist unmöglich hier alle diejenigen zu nennen, die sich um das Unternehmen verdient machten. Virtuelle Urheber solcher Werke sind ja wohl diejenigen, deren Wirksamkeit das Bedürfniss danach weckte. Ihre Namen werden nicht genannt und dürfen verborgen bleiben. Zur Gestaltung und Ausführung des Unternehmens bedurfte es aber eines erheblichen Aufwandes an treibender Kraft und ausdauernder Arbeit, als deren vorzüglichste Träger hier der Oberst-Leutnant a. D. H. Blankenburg und der Landes-Syndikus Marcinowski bezeichnet werden müssen.

Der im Januar 1876 zu Breslau tagende Provinzial-Landtag nahm den Betrag von 90,000 Mark als Museums-Fonds in das Ordinarium seines Haushaltes auf. Zunächst sollten Kunstwerke erworben, später auch die Kosten der Verwaltung daraus bestritten werden. Die Verfassung des Museums wurde durch ein im Dezember 1876 vom Provinzial-Landtage genehmigtes Reglement festgestellt, welches die Verwaltung in die Hände eines Kuratoriums legt. Der Vorsitzende desselben wird vom Landtage und drei Mitglieder werden vom Provinzial-Ausschuss auf vier Jahre gewählt. Ferner sind Mitglieder der vom Provinzial-Landtag gewählte Direktor der Sammlungen, und je ein Delegierter der Körperschaften, deren Sammlungen im Museum aufbewahrt und verwaltet werden. Letztere Mitglieder werden jährlich gewählt.

Ein Ausschuss der mit dem Bau des Museums betrauten Provinzial-Kommission kaufte in den Jahren 1876 bis 1878 aus dem Museums-Fonds eine Anzahl älterer Oelgemälde — unter welchen ein Blumenstück von Rachel Ruysch hervorzuheben ist —, Gipsabgüsse, Bücher, Kupferstiche, Abbildungen und Nachbildungen von Kunstwerken und kunstgewerbliche Gegenstände aller Art. Das nach Auflösung dieser Kommission im Frühjahr 1878 in die Verwaltung des Museums eingetretene Kuratorium ist vorwiegend auf Erwerbung von modernen Kunstwerken ausgegangen, und erstrebt daneben die möglichste Bereicherung der kunstgeschichtlichen und kunstgewerblichen Bibliothek, sowie der Sammlung von Nachbildungen bedeutender Werke aller Zeiten.

Vom Kuratorium wurden von dem Beginn seiner Thätigkeit bis Ende 1880 folgende Originalwerke für das Museum erworben:

F. Graf Kalckreuth: Alpenglühen.
Jos. Brandt: Polnisches Fuhrwerk.
Th. Hagen: Gewitterlandschaft.
R. Hirth: Hopfenpflücken.
H. Feddersen: Pferdeherde.
H. Baisch: Heimkehrende Herde.
Willroider: Herbstlandschaft.
Oesterley jun.: Raftsund.
O. Achenbach: Das Schloss der Königin Johanna bei Neapel.
F. Graf Harrach: Petrus verleugnet Christum.
A. Böcklin: Heiligthum des Herakles.
A. Achenbach: Hildesheim.
A. Feuerbach: Medea (Erster Entwurf).
R. Begas: Marmorbüste Sr. Majestät des Kaisers und Königs; im Auftrag des Museums nach dem Leben modelliert.

An Geschenken erhielt das Museum während dieser Zeit:

Vom Vorsitzenden des Kuratoriums Stadtrath H. Korn ein Altarblatt (Triptychon) von Heemskerck, und ein Landschaftsbild „Waldfrieden" von A. Dressler.

Vom Grafen F. v. Harrach dessen Bild: Die Gefangennehmung Luthers im Thüringer Walde.

Von den Erben des Dr. G. Silbergleit aus dessen Nachlass durch den Fabrikbesitzer Kaufmann gestiftet eine Landschaft von Scherres.

Vom Kaufmann Selbstherr ein Genrebild von Niedmann: Der Grossmutter Bilderbibel.

Ferner wurden von der General-Verwaltung der Königlichen Museen zu Berlin dem Museum unter Vorbehalt des Staatseigenthums überwiesen die aus der Suermondt'schen Sammlung stammenden Gemälde:

Coello: Don Juan d'Austria.
L. Cranach: Sibylla von Sachsen.
Brekelenkam: Stillleben.
J. Snyders: Fuchs ein Huhn würgend; bei Herrn Suermondt irrthümlich dem G. Camphuyzen zugeschrieben.

Das Hauptgeschoss des Museums enthält eine Sammlung von Gipsabgüssen nach Werken der Antike, des Mittelalters und der Renaissance, eine Abtheilung der Bibliothek und der Kunstdrucke und eine kunstgewerbliche Abtheilung.

Im oberen Geschoss liegen die Gemäldesäle, in denen auch einzelne plastische Werke Aufstellung finden. In einem dieser Säle ist der von S. M. dem Kaiser und König dem Museum überwiesene von Direktor A. von Werner in Oelfarben ausgeführte Karton zu dem Mosaikbilde an der Siegessäule in Berlin aufgestellt. Einige andere Säle, welche für die periodischen Ausstellungen des Schlesischen Kunstvereins reserviert bleiben, sind für die Zwischenzeiten dem Kunsthändler Th. Lichtenberg für seine permanente Ausstellung überwiesen worden.

Ausser dem eigenen Besitz werden im Museum unter Vorbehalt des Rechtes der Eigenthümer aufbewahrt:

eine Anzahl dem Staate und der Universität Breslau gehörender Bilder;

eine der Stadt Breslau gehörende Gemälde-Sammlung und die werthvolle gegen 30,000 Blatt zählende städtische Kupferstich-Sammlung;

die Sammlungen des Schlesischen Kunstvereins;

die Gemälde-Sammlung der Schlesischen Gesellschaft für vaterländische Kultur.

Das Verhältniss der drei letzteren Körperschaften zum Museum ist durch Verträge mit dem Provinzial-Ausschuss geregelt. Mit dem Verein für das Museum Schlesischer Alterthümer schloss der Provinzial-Ausschuss einen Vertrag, durch welchen demselben gesonderte Räumlichkeiten im Erdgeschoss des Museumsgebäudes zu eigener Aufstellung und Verwaltung seiner Sammlungen überwiesen wurden.

Die Sammlungen des Schlesischen Museums der bildenden Künste wurden am 25. Juni 1880 zuerst von dem Protektor der Anstalt, Sr. Königl. Hoheit dem Prinzen Albrecht von Preussen und von den Vertretern der Provinz besichtigt. Seit dem 1. Juli 1880 dem Publikum geöffnet, erfreuen sie sich fortgesetzt lebhaften Besuches.

BERG.

FRANKFURT A. M.

STAEDEL'SCHES KUNST-INSTITUT.

Im Jahre 1880 fanden folgende Vermehrungen der Sammlungen statt:

I. GEMÄLDE,
II. PLASTISCE GEGENSTÄNDE,
III. HANDZEICHNUNGEN

wurden nicht erworben.

IV. KUPFERSTICHE, RADIERUNGEN, LITHOGRAPHIEN, PHOTOGRAPHIEN etc.

erworben 79 Blatt, so dass die Sammiung am Schluss des Jahres 1880 aus 56,883 Blättern besteht.

Von den Anschaffungen sind hervorzuheben:

Heinrich Aldegrever, Selbstbildniss im Alter von 35 Jahren, Bartsch 198.
Marc Anton Raimondi, Die Kletterer, B. 487.
J. Amman, die Allegorie auf den Handel. Holzschnitt. Andresen 81. 4⁰.
29 Stiche und Lithographien nach Gemälden von F. Winterhalter, Geschenke des Herrn Wilh. P. Metzler.

V. BÜCHER UND KUPFERWERKE.

Der Zuwachs dieser Abtheilung betrug 30 Werke und 6 Kataloge. Im Ganzen bestand die Büchersammlung zu Ende des Jahres 1880 aus 4113 Nummern.

Hervorzuheben sind unter den neuen Erwerbungen:

30 Blatt Ansichten von Frankfurt a. M. Originalzeichnungen für das im Verlag von Karl Jügel 1845 erschienene Stahlstichwerk. Geschenk von Herrn Franz Jügel.

Die Ausgrabungen von Olympia Heft 1. 2. 3.

VI. MEDAILLEN.

Vom Ministerium für geistliche, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten erhielten wir:

die Denkmünze auf den Durchbruch des St. Gotthard-Tunnels von H. Bovy in Silber;

von der Stadt Strassburg:

die Denkmünze zur Erinnerung an den Einzug Sr. Maj. des Kaisers in Strassburg am 1. Mai 1877, von Karl Schwenzer, Bronze, nebst Beschreibung von Perrot.

G. MALSS.

Zweiter Jahrgang No. 3. 1. Juli 1881

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

Das Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen erscheint vierteljährlich zum Preis von 30 Mark für den Jahrgang.

I. KÖNIGLICHE MUSEEN.

A. GEMÄLDEGALERIE.

In dem Vierteljahre vom 1. Januar bis 31. März 1881 sind in den Besitz der Gemälde-Galerie übergegangen:

1. Rubens. „Neptun und Amphitrite" auf Leinwand; 3,05 m breit, 2,91 m hoch. Ganz eigenhändiges Werk des Meisters von trefflicher Erhaltung aus der Zeit von 1609 bis 1611. Vergl. den Aufsatz S. 113 ff.
2. Moderne Kopie nach dem Bilde von Fiorenzo di Lorenzo „Anbetung der Könige" in der Galerie zu Perugia. Vermächtniss des Herrn Guardabassi von Perugia an die Königl. Gemälde-Galerie zu Berlin.
3. Rembrandt. „Der Geldwechsler." Geschenk des Herrn J. C. Robinson in London, Direktors der Kunstsammlungen Ihrer Majestät der Königin von England, welcher bereits durch mehrere liberale Schenkungen sich als Gönner unserer Museen bewiesen hat. Durch gnädige Vermittelung Ihrer Kaiserl. und Königl. Hoheit der Frau Kronprinzessin der Gemälde-Galerie überwiesen. Das kleine Bild hat ein besonderes kunstgeschichtliches Interesse, da es das früheste bekannte Datum (1627, wie der „Paulus" in der Stuttgarter Galerie) trägt, und also von Rembrandt mit 19 oder 20 Jahren gemalt worden ist.

BODE.

B. SKULPTURENGALERIE.

SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE DER ANTIKE.

Erwerbungen von Originalen machte die Abtheilung im ersten Quartal 1880 nicht, auch an Gipsabgüssen ging nur Einiges ein: als Geschenke der Abguss eines Bronzekopfes der Münchener Glyptothek (No. 302) und von Herrn von Farnheid der eines römischen Mädchenkopfes seiner Sammlung in Beinuhnen.

In Paris wurde der Abguss einer kleinen, im Cabinet des médailles befindlichen Replik der Bakchantin des Königl. Museums gekauft; derselbe fand seine Aufstellung neben unserem Originale. Ebenfalls aus dem Cabinet des médailles wurde der Abguss eines sogenannten Todtenmahl-Reliefs beschafft, auf welchem neben dem gelagerten Todten Asklepios und Hygieia stehend dargestellt sind. Dieses Relief wird in den Sitzungsberichten der Wiener Akademie demnächst veröffentlicht werden.

Auf Anlass der Publikation in den archäologisch-epigraphischen Mittheilungen aus Oesterreich, IV, Taf. I, II, wurde der Abguss eines weiblichen Kopfes aus Tralles im Belvedere zu Wien angekauft; gelegentlich auch der eines in Frascati gefundenen sogenannten Cereskopfes, eher einer Hora angehörend, sehr modernen Charakters, dessen Original sich im Privatbesitz in Partenkirchen befindet.

Von den pergamenischen Fundstücken gelangten nunmehr auch einzelne Platten der kleineren Reliefreihe im Ostsaale des Museums zur Aufstellung. Die kurze Beschreibung der pergamenischen Bildwerke erschien bereits nach Verlauf von einigen Tagen in zweiter Auflage (2500). Ein Abguss des Laokoon wurde in der Rotunde neben der pergamenischen Athenagruppe aufgestellt, um die unmittelbare Vergleichung mit dem verwandten Motive des Gegners der Athena möglich zu machen. Ebenso wurde der Abguss des Mattei'schen Gigantomachiereliefs im Belvedere des Vatikans neben der Zeusgruppe zur Aufstellung gebracht, da eine Gigantenfigur der letzteren in jenem sichtlich mit Benutzung der pergamenischen Vorbilder entstandenen römischen Relief wiederkehrt.

Die Arbeiten der Herren Freres und Possenti kamen nicht nur den pergamenischen Skulpturen, sondern auch älteren Sammlungsstücken zu Gute. So wurde von ihnen die in Gerhard's Abhandlung über den Gott Eros (ges. Abh. II, Taf. LV, 2) vollständig abgebildete argivische Gruppe, welche seitdem in ihren verschiedenen Bruchstücken verstreut war, wieder zusammengesetzt.

Das griechische Kabinet wurde dem Publikum wieder geöffnet.

Für den Katalog der Skulpturen beendete Herr Dr. Furtwängler seine Fortführung der früheren Vorarbeiten vor den Originalen bis auf die im Magazin befindlichen Stücke; an der Revision betheiligte sich der Direktor. Herr Dr. Puchstein schloss seine Durcharbeitung der Akten und des Inventars nahezu ab.

In der Gipssammlung wurde begonnen, durch Ankleben von Ausschnitten aus dem Kataloge an die Postamente, dem Publikum die nöthigste Auskunft über eine Anzahl von Hauptstücken möglichst bequem zugänglich zu machen.

CONZE.

C. ANTIQUARIUM.

Die Haupterwerbung, welche die Sammlungen des Antiquariums in dem oben angegebenen Termin gemacht haben, besteht in einer Reihe von über hundert geschnittener Steine griechischen Fundorts, welche erst jetzt zur genügenden Aufstellung gelangen konnte. Während der bisherige Vorrath unserer Steine ganz überwiegend aus Italien stammt, haben wir hier die Kunst der Glyptik auf dem Boden von Griechenland in ihren verschiedenen Formen und Entwickelungsstadien vor Augen. Erstens die an geometrische Dekoration sich anschliessenden Typen die in weicheren Stein oder künstliche Masse mehr eingeritzt als eingegraben sind. Dann die merkwürdigen Inselsteine in Form abgewaschener Kiesel, ferner die orientalisierenden Typen auf Cylindern und Scarabäen, eine Gruppe jüngerer Darstellungen und Formen, endlich einige Kameen.

Diese Serie neu erworbener Steine ist mit verwandten Stücken des älteren Bestandes in einem Pultschrank vereinigt.

Aus Etrurien wurde ein kleiner Bronzespiegel erworben und ein merkwürdiges Geräth aus Bronze mit zwei aufgerichteten Drachenhälsen, zwischen denen in der Mitte eine nackte Apollostatuette steht, welche den griechischen Typus nicht verläugnet, während die Schlangen sehr barbarisch aussehen.

Die cyprische Sammlung hat in der Nische des Terrakottensaales ihr Unterkommen gefunden; nur einzelne Gegenstände sind als Stilproben theils bei den Gefässen, theils bei den Gemmen untergebracht.

Im Vasenkabinet sind die beiden kolossalen Gefässe, das alterthümliche aus einem Grabe von Hymettos, und die rothfigurige Hochzeitsvase aus Sunion aufgestellt.

E. CURTIUS.

D. ETHNOLOGISCHE ABTHEILUNG.

I. NORDISCHE ALTERTHÜMER.

Folgende Gegenstände wurden in der Zeit vom 1. Januar bis zum 1. April d. J. für die Abtheilung erworben:

1. Aus Preussen.
   a) Provinz Brandenburg: Ein Steinhammer, bei Raddusch in der Gegend von Vetschau in der Lausitz gefunden, einige Thongefässe aus dem Gräberfelde von Stradow bei Vetschau (Lausitzer Typus).
   b) Provinz Westpreussen: Silberne Ohrgehänge aus dem X. oder XI. Jahrhundert, vermuthlich orientalischen Ursprungs.
2. Aus den sächsisch-thüringischen Landen: Ein sehr schön erhaltenes Bronzeschwert.

3. Aus den Rheinlanden: Eisen- und Bronzefibeln römischer Zeit.

II. ETHNOLOGISCHE SAMMLUNG.

Erwerbungen gingen der Abtheilung zu, vorwiegend durch die Reisenden der Afrikanischen Gesellschaft, durch die Herren Flegel (von Nyfe), Buchner (von seiner Reise zum Muata-Yamba), sowie von Schöler von der Ostküste (über Zanzibar).

Ausserdem ergänzten sich auch diesmal die Sammlungen Hildebrands, aus Madagascar. Die durch einen Vortrag in der Sitzung der Gesellschaft für Erdkunde veranlasste Anwesenheit Dr. Holub's konnte zur Rücksprache mit diesem erfolgreichen Reisenden über Veranstaltung von Sammlungen auf seinen gegenwärtig projektierten Expeditionen benutzt werden. Aus den Sammlungen früherer Reisen hatte derselbe die Güte, der ethnologischen Abtheilung interessante Reststände solcher zuzuweisen.

Eine andere Gelegenheit zu persönlichen Verabredungen gab die Anwesenheit der Eskimo aus Labrador in Berlin, indem mit dem Führer derselben, Herrn J. Jacobson Feststellungen über einen Theil der ausgestellten Sammlungen getroffen werden konnte, wie sie seitdem in die Abtheilung übernommen sind.

Polynesische Gegenstände wurden durch Vermittelung des Herrn Zahlmeisters Weisser von dem Proviantmeister Hrn. Sziemientkowski in Danzig angekauft, als auf der Reise von Sr. Maj. Schiff „Bismarck" gesammelt.

Eine interessante Bestätigung für die Fortdauer ethnischer Reminiscenzen im Volksglauben bot eine durch den Direktorial-Assistenten Dr. Voss vermittelte Beschaffung derjenigen Gegenstände, welche bei Oybin in Sachsen gegenwärtig noch den Sechswöchnerinnen, wenn als solche ablebend, in das Grab mitgegeben werden. Die Zusendung ist dem Lehrer Kühne in Lübbendorf zu danken.

Die Hauptthätigkeit in der Abtheilung musste auch während des laufenden Quartals darauf gerichtet bleiben, den Sammlungen aus der letzten Reise innerhalb der Abtheilung eine Aufstellung, oder wenigstens Unterbringung, zu schaffen, und wird, nach vorläufigem Abschluss, ein weiterer Bericht darüber folgen.

A. BASTIAN.

E. AEGYPTISCHE ABTHEILUNG.

In dem Vierteljahre Januar bis März 1881 hat die Aegyptische Abtheilung zwei arabische Schriftstücke auf Papyrus erworben. Diese sehr wohl erhaltenen Dokumente rühren aus den Ausgrabungen her, welche man seit einigen Jahren in Fayyum gemacht hat, und wurden vom Prof. Loth in Leipzig nach Deutschland gebracht. Eins dieser Schriftstücke, einen Brief von zwei arabischen Frauen, hat dieser Gelehrte bereits erläutert und ediert in der Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft XXXIV, 687 ff. Das andere, gleichfalls ein Brief, ist noch unediert.

Ende März wurde der Direktorial-Assistent der Abtheilung, Dr. Stern, zu einer achtwöchentlichen, auf Kosten des Museums unternommenen Reise nach Aegypten beurlaubt.

LEPSIUS.

II. KÖNIGLICHE NATIONAL-GALERIE.

Die Vermehrungen der Sammlungen währeno des Zeitraumes vom 1. Januar bis zum 1. April 1880 vertheilen sich in folgender Weise:

I. ANKÄUFE.

A. ÖLGEMÄLDE.

L. Knaus (Berlin): Bildniss des Professor Mommsen, in ganzer Figur.

L. Knaus (Berlin): Bildniss des Professor Helmholtz, in ganzer Figur.

Beide Gemälde auf Bestellung gemalt für die in der Nationalgalerie zu errichtende Sammlung von Bildnissen berühmter preussischer Zeitgenossen. — Aufwand 24000 M.

B. ZEICHNUNGEN.

A. Menzel (Berlin): Hof Gastein; Landschaft in Wasserfarben.

A. Menzel (Berlin): Schmiede in Gastein. Wasserfarben.

Vom Königl. Ministerium wurden die Entwürfe der an der Konkurrenz für die Ausmalung der Wände im Treppenhause des Landwirthschaftlichen Museums betheiligten Maler A. Dressler, H. Gärtner, A. Hertel und

P. Meyerheim, Max Schmidt, Chr. Wilberg überwiesen.

Aufwand: 12000 M.

(AUSSTELLUNGEN.)

In den Monaten Januar bis März fand im oberen Geschoss die zwölfte von der Direktion veranstaltete Sonderausstellung statt. Dieselbe umfasste Werke der Maler Christian Morgenstern (1805—1867), Franz Krüger (1797—1857), Antonie Biel (1830—1880) und Ernst Willers (1802—1880).

JORDAN.

KUNSTGEWERBE-MUSEUM.

Für die Sammlung wurden in der Zeit vom 1. Januar bis 1. April 1881 erworben:

HOLZARBEITEN.

Grosser vierthüriger Schrank, XVI. Jahrhundert. Süddeutschland.

Cabinetschrank mit reicher zierlicher Architektur, Ende XVI. Jahrhundert. Wismar.

Aufsatzschrank, reiche Fournierarbeit, Mitte XVIII. Jahrhunderts. Würzburg.

Obertheil eines reich geschnitzten Schrankes, XVI. Jahrhundert. Nürnberg.

Verschiedene kleinere Kästen, Schemel und Möbeltheile süddeutscher Arbeit, XVI. bis XVII. Jahrhundert.

Grosser Bilderrahmen, reich in Holz geschnitzt und vergoldet, für ein Altarbild des heiligen Nepomuk, Anfang XVIII. Jahrhunderts. Süddeutschland.

Uhrgestell mit Aufsatzbrettern, hochgeschnitzt, Mitte XVIII. Jahrhunderts. Süddeutschland.

Wismuthmalereien an Kästen, kleinen Truhen etc., XVI. Jahrhundert. Nürnberg.

METALLARBEITEN.

Salzfass in Silber getrieben, Mitte XVIII. Jahrhunderts. Augsburg.

Dintenfass Bronce, XVI. Jahrhundert. Italien.

Rauchfass von Bronze, durchbrochene Arbeit, XII. Jahrhundert. Deutschland.

Weihwasserbecken mit reicher Bekrönung und Leuchterarmen. Vergoldete Bronze. XVIII. Jahrhundert.

Arbeiten aus Schmiedeeisen, darunter ein kleiner Kronleuchter, ein grosser Schlüssel als Zunftbecher, grosse Arme, Thürbeschläge u. A. XVI—XVII. Jahrhundert. Süddeutschland.

Sammlung von Goldschmuck, 20 Stück, Gehänge, Ketten u. s. w. XVI—XVII. Jahrhundert. Süddeutschland.

Sammlung chinesischen Goldschmuckes durch gütige Vermittelung Sr. Excellenz des kaiserlichen Gesandten in Peking Herrn von Brandt.

Gürtel aus Silberplatten. Syrien.

Kupferkanne, XVII. Jahrhundert. Süddeutschland.

KUNSTTÖPFEREI.

Majolikaschale mit Darstellung des hl. Lukas in weiss und blau gemalt. Edelste Arbeit des XVI. Jahrhunderts, wahrscheinlich Faenza. Aus der Sammlung von Minutoli.

5 Originalmodelle zu Ofenkacheln, in Thon gebrannt, bezeichnet mit Georgius Vost 1626 und anderen Marken. Nürnberg 1615—1660.

Ofen aus weissglasirten grossen Kacheln. XVIII. Jahrhundert, aus Brandenburg.

Steingutscherben aus den Fundstätten der alten Töpfereien bei Châtelet in Belgien.

Verschiedene Gefässe holländischer und deutscher Fayence mit theils noch unbekannten Marken.

TEXTILES.

Sassanidisches Seidengewebe mit Darstellung jagender auf dem Greifen reitender Könige. V—VI. Jahrhundert. Aus St. Ursala in Köln.

Sammlung spanischer Stoffe und Stickereien. XVI—XVIII. Jahrhundert.

Sammlung chinesischer Seidenmalereien und Stickereien, durch gütige Vermittelung Sr. Excellenz des Kaiserl. Gesandten in Peking Herrn von Brandt.

Südslavische Leinenstickereien.

Verschiedene einzelne ältere Stoffe und Stickereien.

VERSCHIEDENES.

Japanische und chinesische Arbeiten in Lack und Stein, gemalte Papierfächer, Bilder u. s. w. aus der Sammlung von Gutschmidt.

Zur Hilfeleistung bei der Ueberführung der Sammlung in den Neubau, welcher im Sommer dieses Jahres eingeräumt wird, ist Herr Lichtwark eingetreten.

LESSING.

Zweiter Jahrgang No. 4. 1. Oktober 1881

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

Das Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen erscheint vierteljährlich zum Preis von 30 Mark für den Jahrgang.

I. KÖNIGLICHE MUSEEN.

A. GEMÄLDEGALERIE.

I.

In dem Vierteljahr vom 1. April bis zum 30. Juni 1881 sind folgende Gemälde erworben worden:

1. No. 948B. Wilhelm Kalf, Stillleben. Auf der runden Marmorplatte eines Tisches, welche rechts mit einem zurückgeschobenen Teppich bedeckt ist, stehen verschiedene Trinkgefässe neben einer Delfter Schale; auf dieser eine Orange und zwei Citronen, von denen die eine zum Theil geschält. Dunkler Grund. Leinwand; h. 0,68, br. 0,57. Trefflich erhalten. — Gutes Werk des in seiner Gattung hervorragenden und bisher in der Galerie nicht vertretenen Meisters.

2. No. 448B. Claude Lorrain, Italienische Küstenlandschaft. Zur Linken die Ruinen eines korinthischen Tempels, zu dem eine steinerne Bogenbrücke führt; hinter der Brücke eine Baumgruppe, weiter zurück ein Hügel mit Baulichkeiten. Ganz rechts ein Zelt, an einem Baum und Pfosten aufgespannt. In der Mitte weiter zurück ein Wald- und Weidegrund mit einigen Hirschen: in der Ferne eine weite Meeresbucht mit Schiffen, zur Rechten von Bergen abgeschlossen. An der Brücke vorn ein Schäfer, die Flöte spielend, neben einer sitzenden Schäferin. In duftig sonniger Beleuchtung (Morgenlicht). Die Figuren (nach dem Katalog Marquis de la Ganay) von Filippo Lauri. — Bezeichnet CLAVDE · IN · F · ROMAE · 1642 (A und V, sowie M, A und E verbunden). Leinwand; h. 0,97, br. 1,31. Sehr gut erhalten. — Im Liber Veritatis No. 64. Beschrieben bei Smith, catalogue raisonné etc. VIII 225. Smith bemerkt: „This highly estimable picture was painted for a person at Paris"; alsdann in den Sammlungen Lord Scarborough und W. Smith Esq. Im Jahre 1818 von Mr. Buchanan an den Grafen Pourtalès verkauft, in dessen berühmter Sammlung es bis 1865 war. Erworben aus der Sammlung des Marquis de la Ganey, der das Bild 1865 aus der Auktion Pourtalès erstanden hatte. — Der Meister war bisher mit einem unzweifelhaften Bilde in der Galerie nicht vertreten. Die grosse Landschaft No. 248, welche seit längerer Zeit den Namen Claude Lorrain trägt und aus der Sammlung Giustiniani stammt, war in dieser als Swanevelt bezeichnet und hatte diesen Namen noch in der ersten Ausgabe des Galerie-Katalogs von 1830.

3. No. 664B. Adam Elsheimer, Rundbild: der heilige Martin seinen Mantel mit dem Bettler theilend; in baumreicher Landschaft. Kupfer; Durchmesser 0,21. Gutes Werk des Meisters, vortrefflich erhalten. Der wichtige Meister war bisher — abgesehen von einer alten Kopie, die früher als Original galt — nur mit einem nicht bedeutenden Bildchen vertreten, das neuerdings aus dem Kupferstichkabinet in die Galerie herüber genommen worden ist.

II.

Der Umbau der Galerie war Anfang April soweit gefördert, dass die beiden übrigen nördlichen Oberlichtsäle, von fünf Kabinetten gebildet, zur Aufstellung der Gemälde übergeben werden konnten. Ende Juni war der sogenannte Schirrmacher'sche Saal (Eingangsraum) in der inneren Ausstattung soweit beendet, dass er gleichzeitig mit den übrigen Sälen wieder zugänglich wurde. Die neue nun erforderliche Umstellung umfasste einen grossen Theil der Sammlung.

In den beiden neuen Sälen erhielten die italienischen Meister des Quattrocento eine ihrer würdige Aufstellung, zum Theil freilich nur provisorisch, da kleinere Bilder später in den Kabinetten ihren Platz finden werden. Es konnten bei dieser Gelegenheit folgende Bilder, die früher in den Inkunabeln-Räumen oder im Depot untergebracht waren, mit aufgenommen werden:

No. 46A. Liberale, Heiliger Sebastian.

No. 131. Umbrische Schule (früher Rocco Zoppo genannt), Geburt Christi.

No. 132. Gio. Battista Bertucci (?), früher Pinturicchio genannt, Anbetung der Könige.

No. 139. Giovanni Santi, Maria mit Heiligen.

No. 140A. Derselbe, Maria mit Kind.

No. 1055. Andrea del Castagno, Maria mit dem Leichnam Christi, zwischen Heiligen.

No. 1065. Art des Filippo Lippi, (früher Benozzo Gozzoli genannt), Verkündigung.

No. 1087. Marco Palmezzano, Maria mit Heiligen.

No. 1129. Derselbe, Kreuztragender Christus.

No. 1132 und 1133. Art des Botticelli, Aus der Geschichte des Julius Caesar.

No. 1139. Andrea del Castagno, Hl. Hieronymus.

No. 1141. Florentinische Schule, (früher Schule von Siena genannt), Hl. Antonius.

No. 1165. Luigi Vivarini, Maria mit Heiligen.

No. 1170. Marco Zoppo, Maria mit Heiligen.

No. 1182. Schule von Padua, Maria mit Heiligen.

Ausserdem aus dem alten Magazin (bei Bildung der Galerie im Jahre 1830 ausgeschlossen):

No. 30A. Schule von Padua, Maria mit dem Kinde.

No. 54A. Melozzo da Forli, Seitenstück zu No. 54 (siehe die früheren Berichte).

No. 112A. Schule von Ferrara, Maria mit Heiligen.

Endlich das von Herrn J. C. Robinson in London geschenkte Gemälde:

No. 26A. Jacopo de' Barbari, Madonna mit Heiligen und Stifterin,

und das schon im vorigen Quartalberichte erwähnte Rundbild:

No. 95A. Francesco Pesellino, Anbetung der Könige.

Diese Aufstellung war Ende Juni vollendet, und konnte die ganze Reihenfolge der Säle am 30. Juni wieder eröffnet werden.

Da gleichzeitig der ganze östliche Flügel, sieben Kabinette umfassend, geräumt werden musste, um auf dieser Seite den Umbau fortzuführen, so waren die besten Gemälde aus der italienischen und französischen Schule, sowie die Niederländer des XVII. Jahrhunderts, welche noch in den sogenannten Suermondt-Kabinetten ihren Platz hatten, soweit möglich auf dem westlichen Flügel unterzubringen. In dem ersten an die Säle anstossenden Kabinet wurden die Bilder Raphaels und eine kleine Anzahl auserlesener Stücke des Cinquecento aufgestellt; aus dem letzteren noch einige hervorragende Werke in dem zweiten Kabinet, wozu die besten spanischen und französischen Gemälde des XVII. und XVIII. Jahrhunderts kamen; in dem dritten endlich die auserlesenen Stücke der niederländischen Schule. Ausserdem wurden in den vier übrigen Kabinetten noch eine Anzahl einzelner trefflicher Gemälde (von der Westseite) dem alten Bestand der holländischen Bilder passend eingefügt.

Auch die Depots mussten wieder eingeräumt werden. Bei der wachsenden Anzahl der aufzubewahrenden Bilder und den wenigen verbleibenden Räumen war es diesmal besonders schwierig, alle Bilder unterzubringen. Erst nach vollendetem Umbau des östlichen Flügels, der die eigentlichen Depoträume enthalten soll, wird es möglich sein, die nicht öffentlich ausgestellten Bilder in einer bestimmten Ordnung und sämmtlich zugänglich unterzubringen.

JUL. MEYER.

B. SKULPTURENGALERIE.

SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE DER ANTIKE.

An Originalen wurde in dem Vierteljahr vom April bis Juni nur ein vorzüglich durch sein Material (feiner Süsswasserkalk) und den Fundort (Tarent) interessanter weiblicher Kopf erworben.

An Gipsabgüssen alle diejenigen Stücke von den Balustradenreliefs des Tempels der Athena Nike, die bisher noch gefehlt hatten, sowie mehrere kunstgeschichtlich wichtige Reliefs und Köpfe aus Griechenland. Die Formen wurden erworben von dem vatikanischen Gigantomachie-Relief und einem merkwürdigen Grabrelief von Trachones bei Athen.

Die magazinierten Stücke der pergamenischen Alterthümer wurden in diesem Quartale grösstentheils geordnet und einzeln inventarisiert. Zur öffentlichen Aufstellung kamen einige weitere Stücke des Telephosfrieses, eine fragmentierte Statue anscheinend des Poseidon und eine kolossale weibliche Figur unbekannter Bedeutung. Die Reinigung des Telephosfrieses wurde weiter geführt.

Im römischen Saale wurden durchgreifende Umstellungen vorgenommen und die Stücke eines Rundbaues, wahrscheinlich Augusteischer Zeit aus Falerii, an einer Wand wieder aufgebaut.

Die Arbeiten an dem grossen Kataloge wurden weitergeführt und auch die magazinierten Stücke in den Katalog aufgenommen.

Der Direktor der Abtheilung war während des grösseren Theiles des Quartales, auf einer Dienstreise begriffen, abwesend.

I. V.: FURTWAENGLER.

MITTELALTERLICHE UND RENAISSANCE-SKULPTUREN.

Während die Sammlung der Abgüsse in dem verflossenen Quartal keinerlei Zuwachs erhalten hat, wurde die Sammlung der Original-Skulpturen um mehrere interessante Stücke bereichert.

Zunächst machte Herr Oscar Hainauer aus Berlin der Abtheilung zwei unbemalte Thonfiguren, lebensgrosse nackte Putten in liegender Stellung zum Geschenk. Nach einer Zeichnung Verrochio's, im Besitz des Herzogs von Aumale, gehen dieselben zweifellos auf das Atelier des Verrocchio zurück. Wahrscheinlich wurden sie als Modelle für ein Marmorgrabmal gefertigt.

Durch Vermittelung des Herrn Fairfax Murray in Florenz wurde ein Lesepult, muthmasslich von einer Kanzel stammend, erworben. Dasselbe zeigt an seiner unteren Seite eine Pietà, Christus von zwei Engeln betrauert. Der Charakter der Arbeit weist dieselbe zweifellos der Bottega des Giovanni Pisano zu.

Von deutschen Arbeiten wurde eine Plackette, die Madonna darstellend, in Köln angekauft, als ein Werk der Kölner Plastik des XIV. Jahrhunderts von grosser Seltenheit und dabei von aussergewöhnlicher Feinheit. Ein zweiter wichtiger Erwerb für die deutsche Skulptur wurde durch Herrn Prof. Lessing vermittelt: die etwa halblebensgrosse Holzstatuette eines Pfeifers; ursprünglich ganz bemalt und wahrscheinlich als Modell für eine Bronzefigur gearbeitet. Nach der Verwandschaft mit dem bekannten Gänsemännchen von Pancraz Labenwolf hat man die Arbeit diesem Meister zuweisen wollen, doch scheint ihr etwas strengerer Charakter, ihre feinere naturalistische Durchbildung eher auf eine etwas frühere Zeit, etwa um das Jahr 1500 hinzuweisen.

BODE.

C. ANTIQUARIUM.

Die Vermehrungen während des oben angegebenen Zeitraumes sind folgende:

Das Vasenkabinet erhielt nachträglich eine kleine Thonkanne, die dadurch merkwürdig ist, dass sie in der neulich erworbenen grossen Hymettosvase gefunden worden ist. Aus Atalanto stammt ein polychromer Teller mit einer, zwei Kränze tragenden Frau; aus Kreta ein Krug mit menschlichem Kopf ägyptischen Stils; aus Smyrna ein alterthümliches, schirmartiges Geräth, das zum Schutze einer Flamme gedient zu haben scheint; aus Athen rothfigurige Lekythen mit sitzenden Frauen am Grabe und zwei Hydrien des edelsten Stils, eine mit Gruppen der Musen, aus einem Grabe von Alopeke bei Athen. Aus Castel nuovo in der Sabina erhielt das Kabinet einen zusammengehörigen Grabfund

alterthümlicher Vasen; aus Capua ein korinthisches Alabastron (mit zwei Hähnen und einer zwischen ihnen sich emporringelnden Schlange) von ganz ungewöhnlicher Grösse und vorzüglicher Erhaltung.

Die Terrakottensammlung erhielt werthvollen Zuwachs besonders aus Tarent, das noch nicht durch sicher bezeugte Fundstücke vertreten war; nämlich fünf charakteristische Köpfe und die Thonform einer Gewandfigur aus dem Atelier des Ninon, wie die Inschrift meldet. Aus Pompeji stammt ein bärtiger Kopf von edelster griechischer Arbeit; aus Curti die Karikaturstatuette eines dicken silenesken Mannes; zwei Thoncylinder, aus Ninive erworben, sind ganz mit Keilschrift bedeckt.

An Metallgegenständen erwarb das Antiquarium die Bronzestatuette eines Faustkämpfers, der an dem mit Riemen umwickelten Unterarm kenntlich ist; aus Orvieto zwei mit Kalbsköpfen gezierte goldene Ohrringe.

Das Gemmenkabinet ist durch eine Sammlung von Abgüssen der griechischen Steine im Brittischen Museum bereichert und durch eine Skarabäus mit der vorzüglichen Darstellung eines stehenden Kriegers in älterem Stile.

E. CURTIUS.

D. MÜNZKABINET.

Im ersten Quartal des Etatsjahres 1881/82 hat das Münzkabinet Gelegenheit gehabt, einige wichtige Ankäufe zu machen.

Ein grosser Goldmedaillon des Kaisers Constans, Sohnes Constantins des Grossen, ein Achtel des römischen Pfundes wiegend, war vor einer Reihe von Jahren bei Inowraclaw gefunden worden, wahrscheinlich bei Slupy, wo am Rande der Warthe-Niederung öfter römische Münzen zu Tage kommen. Das Stück befand sich bisher im Besitz eines dortigen angesehenen Kaufmanns, dessen Erben es nun verkauft haben. Dieser völlig erhaltene Medaillon ist ein Unikum und bildet das Gegenstück zu einem ebenso grossen des Constantius, des Bruders von Constans, welchen das Kabinet schon besitzt.

An Kunstwerth wird dies Prachtstück von einem Bronzemedaillon des Antoninus Pius übertroffen (ebenfalls dem einzig bekannten Exemplar), auf welchem eine stehende Artemis schön und zierlich dargestellt ist: sie fasst das Geweih des grossen neben ihr stehenden Hirsches. Ohne Zweifel ist diese Gruppe die Nachbildung eines griechischen Skulpturwerks; leider giebt die Münze keine Andeutung, wo das Original sich befand.

Die wissenschaftlich wichtigste Erwerbung ist eine Auswahl baktrischer und indischer Münzen aus der Sammlung des Herrn Grant, Staatsingenieurs in Oberindien. Es sind darunter die allerseltensten Münzen, einige die sogar nur in diesen nämlichen Exemplaren publiziert sind. Das merkwürdigste ist eine schöne Silbermünze mit dem Kopf und Namen des indischen Königs Sophytes, welcher in der Gegend des jetzigen Lahore regierte und sich Alexander dem Grossen unterwarf. Auch einige ältere spanische Königsmünzen, goldene und silberne von hohem Werth, kamen uns aus derselben Quelle zu.

Eine Aufzählung der zahlreichen einzeln gekauften Münzen wäre ermüdend, nur einige sollen hier erwähnt werden: Die Drachme eines Arsaciden mit der Aufschrift ***ΚΑΤΑΣΤΡΑΤΕΙΑ***, also wohl eine im Lager während eines Krieges geprägte Münze; ein stempelfrischer Denar des Augustus, mit dem schönen jugendlichen Kopf; eine Bronzemünze Hadrians, welche ihn darstellt, wie er auf seiner Reise durch das Reich das in Britannien stehende Heer anredet.

Unter den nicht antiken Münzen zeichnet sich eine Medaille Julius des II. von Caradosso aus, auf deren Kehrseite Bramante's Entwurf für die Peterskirche dargestellt ist.

Die Gesandtschaft in Rio vermittelte die Erwerbung einer Reihe seltener älterer südamerikanischer Gold- und Silbermünzen für den Metallwerth. Auch die orientalische Abtheilung wurde mehrfach, namentlich durch Tausch gegen ausgesonderte Dubletten bereichert und gewann eine Reihe älterer arabischer Goldmünzen, die zum Theil noch unbekannt sind. Von besonderem Interesse ist die einzige bekannte Goldmünze Mohammed's XII., des vorletzten Herrschers von Granada vor der Eroberung durch Ferdinand und Isabella, mit Angabe seiner vollständigen Ahnenreihe.

Auch einige Geschenke hat das Münzkabinet dankbar anzuerkennen. Se. Majestät der Kaiser überwies zwei ihm verehrte seltene Thaler des XVII. Jahrhunderts, und Seine Kaiserl. und Königl. Hoheit der Kronprinz 6 altindische Münzen aus einem Funde von Bareilly. Herr Geh. Rath Lepsius schenkte

eine in Alexandria geprägte unedierte Münze des Traian.

Im Laufe dieses Vierteljahres wurde die Auslegung der schönsten deutschen und italienischen Medaillen des XV. und XVI. Jahrhunderts im öffentlichen Zimmer des Münzkabinets fortgesetzt, sie wird in Kurzem abgeschlossen werden.

J. FRIEDLAENDER.

E. KUPFERSTICHKABINET.

Von den im I. Quartale des Verwaltungsjahres 1881/82 gemachten Erwerbungen sind folgende hervorzuheben:

KUPFERSTICHE.

Beham, Hans Sebald: 2 Blatt aus der Folge der Hochzeitstänzer, B. 168, 173 und ein Blatt aus dem Hochzeitszuge, B. 183.

Proger, Gilich Kilian: Blattornament mit einem geflügelten Genius, über dessen Kopf ein Täfelchen mit dem Monogramm G. K. P. (verbunden). H. 42. Br. 62 mm. Unbeschrieben.

Goltzius, Hendrik: Bildniss des Leydener Arztes Forest. B. 169. Vor der Ueberarbeitung der Platte.

Rembrandt Harmensz van Rijn: Das „Grosse Ecce Homo". Die überhöhte Darstellung. B. 77. Bl. 52. Vorzüglicher Abdruck des II. Zustandes vor den Strichlagen auf dem Gesicht einer der Figuren der Mittelgruppe.

Derselbe: „Der Rattengifthändler". B. 121. Bl. 95.

Bol, Ferdinand: „Der Philosoph". B. 6.

Livens, Jan: „Christus erweckt den Lazarus". B. 3. Vortrefflicher Abdruck des ersten Plattenzustandes.

Derselbe: „Der hl. Hieronymus in der Höhle". B. 5. Abdruck des ersten Zustandes von der grossen Platte.

Derselbe: Kopf eines Greises. B. 33. Erster Zustand vor dem Monogramm des Künstlers.

Derselbe: Brustbild eines Orientalen. B. 34.

De Vlieger, Simon: „Die alte Burg". B. 9. Sehr zarter Abdruck des ersten Zustandes der Platte.

Houbraken, Jacobus: 55 Blatt Bildnisse, darunter 47 vor der Schrift. Folio und 4⁰.

Reverdino, Gasparo: „Kindertanz". B. 37.

HOLZSCHNITTE.

Burckmair, Hans: Ein König, sitzend, nach rechts gewendet. Unbeschrieben. 4⁰.

Livens, Jan: Brustbild eines alten Mannes. Linck, 71. (Naumann's Archiv, V. p. 282.) Clairobscur. 4⁰.

Venezianische Schule, XV., und Anfang des XVI. Jahrhunderts: 24 Blatt nebst zahlreichen Fragmenten verschiedenen Formates. Eine Serie durchaus unbeschriebener Einzelblätter, zumeist neutestamentlicher Darstellungen und Madonnenbilder, alle gleichzeitig koloriert.

BÜCHER MIT HOLZSCHNITTEN.

Auslegung, Geistliche, des Lebens Jesu Christi. Ohne Ort und Datum (Ulm? um 1485). Mit zahlreichen vortrefflichen Holzschnitten aus der Schule des Martin Schongauer. Hain 2146.

ZEICHNUNGEN.

Rubens, Petrus Paulus: Das Innere einer antiken architektonisch reich gegliederten Therme, erfüllt mit Gruppen badender Frauen. Die Gestalten zum Theile nur leicht angedeutet.

Meisterhafte Federskizze, in breiter Weise mit Sepia getönt. Links unten von der Hand des Künstlers geschrieben: P. P. Rubbens.

Auf der Rückseite des Blattes andere Gruppen weiblicher Gestalten, die sich zum Baden vorbereiten. Hier die Figuren in einem etwas grösseren Massstabe gehalten als vorne, die Ausführung ähnlich der Vorderseite. 305/490.

Momper, Jodocus de: Ein weites Flussthal, von hohen Bergen eingefasst; rechts im Vordergrunde bildet ein Bach einen Wasserfall.

Breite Federzeichnung, in wirkungsvoller Weise leicht koloriert. 245/384.

Gheyn, Jacob de: Tuchwalker bei der Arbeit, in zwei verschiedenen Darstellungen.

Lavierte Federzeichnung. 119/265.

Rembrandt Harmensz van Rijn: Die Beweinung des Leichnams Christi. Auf der Rückseite: Genrescenen.

Freie, sehr lebendige Federzeichnung. 172/154.

Derselbe: Landschaftsstudie. Links führt eine Landstrasse nach dem Hintergrund, wo

eine Stadt mit stumpfem viereckigen Kirchthurme sichtbar wird; im Vordergrunde ein Mann in kurzem Mantel, rechts eine Wasserfläche.

Rückseite: Links zwei Bauernhütten, vor welchen sich eine Gruppe von sechs Bauern befindet. Im Hintergrunde nach rechts Gebüsch.

Sehr sorgfältige Silberstiftzeichnung auf weiss grundiertem Pergament. 109/192.

Aus den Sammlungen Esdaile und Bale.

Derselbe: Studienblatt. Skizzen von Frauen und Männern und einem weinenden Kinde.

Federzeichnung.

Aus den Sammlungen Esdaile und Bale.

Derselbe: Blatt mit 7 (ausgeschnittenen und aufgeklebten) Federskizzen, Studien von Köpfen und Halbfiguren alter Männer und Frauen.

Sorgfältige Federzeichnung.

Aus den Sammlungen Th. Lawrence, Esdaile und Bale.

Derselbe: Landschaft. Rechts eine weite Ebene mit einem Flusse, links eine Kuhherde, mit Hirtinnen, welche melken.

Federzeichnung, theilweise laviert. 134/226.

Aus den Sammlungen Th. Lawrence, Esdaile und Bale.

Derselbe und Ferdinand Bol: Die Verkündigung. Links sitzt Maria bei einem Betpulte mit gesenktem Haupte, rechts erscheint der Engel der Verkündigung mit erhobener Rechten. Die Gestalt des Engels ist noch einmal grösser über der ersten skizziert.

Pinselzeichnung, braun laviert, mit Rothstift eingezeichnet und weiss gehöht. 173/231.

Aus den Sammlungen Th. Lawrence, Esdaile und Bale.

Diese in der Hauptsache von F. Bol ausgeführte Zeichnung zeigt meisterhaft hingeworfene Korrekturen von der Hand Rembrandt's. Vergl. Jahrbuch Band II, Heft 3, Seite 192.

Both, Andries: Zechende Bauerngesellschaft. Federzeichnung. 185/276.

Wijck, Thomas: Das Innere einer Kammer mit verschiedenen Geräthschaften. Von sehr effektvoller Lichtwirkung.

Getuschte Kreidezeichnung. 196/295.

Verwer, Ary Huibertsz: Ansicht eines Schlosses mit hohem Thurme.

Aquarellierte, sorgfältig vollendete Federzeichnung. 200/307.

Unbekannt, Holländische Schule: Das Innere einer Kirche. Auf der in der Mitte an einem Pfeiler angebrachten Kanzel ein Prediger, um welchen eine zahlreiche Gemeinde versammelt ist.

Federzeichnung, mit Blei vorgezeichnet. 153/254.

Aus den Sammlungen J. Hudson, J. Richardson und Bale.

Unbekannt, Holländische Schule: Eine Brücke über einen Kanal, von der aus Leute mit einem Netze fischen. Bezeichnet mit M. T. (verbunden) H. 1646.

Sorgfältige, getönte Kreidezeichnung. 201/298.

Gelée, Claude, gen. le Lorrain: Zwei Landschaftsstudien mit Motiven aus der Umgegend von Rom. Auf beiden der Ausblick über die hügelige, von Wasserläufen durchzogene Ebene mit dem Gebirge im Hintergrunde.

Die untere Studie ist eine braun getuschte Federzeichnung mit aufgesetzten Lichtern.

Links nach unten geschrieben: veuë a 3 mille de rome.

Die obere eine mit der Feder ausgeführte, sehr bestimmte Umrisszeichnung.

Links nach unten geschrieben: a 3 mille de roma.

Albertinelli, Mariotto: Studienblatt mit zwei Entwürfen zu einer Venus, beide Male von vorn gesehen. Zwischen beiden Figuren ein nach links schreitender Amor.

Rückseite: Sechs Studien zu einem Christkinde und einem kleinen hl. Johannes.

Federzeichnungen. 219/269.

Sammlung Bale.

PHOTOGRAPHIEN.

30 Blatt Photographien nach Gemälden hauptsächlich altkölnischer Meister im Museum und im Privatbesitze zu Köln.

Albrecht Dürer's Skizzenbuch auf der Kgl. Bibliothek zu Dresden. Photographische Reproduktion.

29 Blatt Photographien nach Zeichnungen alter Meister auf der Universitätsbibliothek zu Erlangen.

LIPPMANN.

F. ETHNOLOGISCHE ABTHEILUNG.

I. NORDISCHE ALTERTHÜMER.

Der Zuwachs im Vierteljahr April-Juni 1881 begriff

an Geschenken:

Von Herrn Direktor Friedlaender eine Bronzefibula aus den Rheinlanden;
von Herrn Oberstleutnant Stöckel in Ratibor eine zahlreiche Sammlung interessanter Steingeräthe aus Schlesien;
von Herrn Leutnant a. D. W. v. Schulenburg zu Charlottenburg einen silbernen Halsring, Steingeräthe und Gefässe aus dem Spreewalde;
von Herrn Waisenhaus-Inspektor Kistenmacher, Potsdam, Bronzen von Werder;
von Herrn Geh. Rath Virchow eine Kette mit Münze aus Livland;
von Herrn Rittergutsbesitzer A. Treichel, Hoch-Palleschken bei Alt-Kischau, eine Kollektion prähistorischer Scherben;
von Herrn Gemeindevorsteher Nusche prähistorische Gefässe aus Schmöckwitz bei Berlin;
von Herrn Pastor Gerhard in Weggun Bronze-Armringe und Bronze-Gefässreste von Arendsee bei Prenzlau;
von Herrn Ingenieur R. Wengler in Grossrudestadt 1 Urne und 2 Schädel aus der Steinzeit;
von Herrn Ed. Krause Steingeräthe und Bronzen von Reinickendorf, und 1 Urne nebst Bronzebeigabe von Gr. Kienitz bei Rangsdorf; ferner Gefässreste etc. vom Schlossberg, von den Inseln und aus Hünengräbern bei Feldberg in M.-Str.

Durch Ankauf:

Silberschmuck aus der Gegend von Schlawe in Hinterpommern.
2 Bronze-Kommandoäxte, gefunden in der Umgegend von Berlin.
Golddrahtgewirck, durch gütige Vermittelung der königl. Regierung zu Frankfurt a/O.
2 Steinhämmer aus der Gegend von Havelberg.
1 Bronze-Palstab gefunden bei Oranienburg.
1 Steinhammer aus Ost-Preussen.
Eine Sammlung oberfränkischer Höhlenfunde.

II. ETHNOLOGISCHE SAMMLUNG.

In die Ethnologische Abtheilung wurden verschiedene Geschenke und kleine Ankäufe aufgenommen, neben den Sammlungen aus der im Auftrage des Kgl. Museums unternommenen Reise. Für dieselbe mussten 14 neue Schränke zwischen die alten Bestände eingefügt werden, 8 für die Sammlungen aus dem indischen Archipel, 3 für die oceanischen, 2 für die aus Assam und 1 für die persischen. Die weitere Anordnung wurde durch die für die Aufstellung der Sammlung aus Hissarlik beanspruchten Arbeitskräfte unterbrochen.

A. BASTIAN.

G. AEGYPTISCHE ABTHEILUNG.

Von Professor Dr. Brugsch wurde während des oben angegebenen Zeitraums eine Anzahl von Alterthümern und Papyren erworben, welche derselbe während seines letzten Aufenthaltes in Aegypten angekauft hatte. Die Alterthümer, im Ganzen 107 Nummern, umfassen meist kleinere Gegenstände in Metall und Thon. Es seien daraus hervorgehoben zwei goldene Fingerringe mit Darstellungen ägyptischer Gottheiten und ein anderer goldner Reif mit daran befestigten drei kleinen Büsten griechisch-ägyptischer Göttinnen. Unter den Bronzen befinden sich Statuetten des Ptah, Chons, Thot, ein Kynokephalos, zwei Apisstiere und eine griechische Schnellwage mit der Aufschrift *ΗΡωΝ* und mit zwei verschiedenen Gewichtseintheilungen am Wagebalken. Dazu kommt eine Serie von 14 griechischen Gewichten in Blei und Stein, von der Mine an bis zu ihren kleinsten Bruchtheilen. Ausserdem ein altägyptisches Steingewicht von 10 Ten. Erwähnt seien auch einige Pfeilspitzen aus Bronze und drei Schleuderbleie mit den griechischen Inschriften *ΑΙΜΑ, ΑΕΞΑΙ* und *ΚΙΜΩΝ* — angeblich sämmtlich in Nikopolis bei Alexandrien gefunden. Unter den Terrakotten sind zunächst manche Amulette mit Inschriften auszuzeichnen, namentlich auch Skarabaeen

mit seltenen Königsnamen, zwei Statuetten des zwerghaften Ptah mit einigen unleserlichen Zeichen aus Saqqarah, ein thönernes Boot, mehrere Vasen, zwei Ostraka mit griechischer Inschrift und eins mit demotischer. Ferner zwei Statuetten aus Holz, zwei hölzerne Paletten, ein Stilus aus Elfenbein, ein Paar Sandalen, Leinenproben von Mumienbinden aus den neugeöffneten Pyramiden des Pepi I. und seines Sohnes Hur-em-saf. Diesen altägyptischen Denkmälern schliessen sich einige andere an: 30 Glasgewichte aus der ägyptischen Chalifenzeit, einige assyrische Cylinder, eine Mylitta aus Alabaster und eine in Hamadân gemachte Sammlung von Alterthümern persischer Herkunft.

Die Papyri der Sammlung des Professors Brugsch rühren aus jenen Nachgrabungen in Medînet Fâris bei Medînet-el-Fayyum her, denen unsere Abtheilung schon so manche Bereicherung verdankt. Obwohl die Erhaltung der in Rede stehenden wieder nur eine grösstentheils fragmentarische ist, so haben sich doch einige darunter gefunden, welche recht werthvoll erscheinen. Die griechischen Fragmente sind auch hier die zahlreichsten und wieder, ihren kursiven Schriftzügen entsprechend, rein geschäftlicher Art; unter den wenigen Stücken mit alter Uncialschrift ist ein Pergamentblatt mit dem Anfange der zweiten Epistel an die Thessalonicher (cap. 1 bis 2, 2) zu erwähnen. Die arabischen Schriftstücke sind gleichfalls meist Briefe, von denen zwei ein Datum ergeben haben: 127 und 153 der Higrah. Am Werthvollsten sind die koptischen Papyri der Sammlung; sie lassen wiederum die Eigenart des fayyumischen Dialekts erkennen und einige enthalten vollständige Briefe. Recht beachtenswerth ist jedoch auch ein Papyrusfragment mit Zeilenanfängen und Ausgängen aus dem 34. Psalm in der koptischen Bibelübersetzung memphitischen oder boheirischen Dialekts. Eine so alte Handschrift dieses nordägyptischen Dialekts war bis dahin noch nicht bekannt geworden, und ein solches auch an sich unbedeutendes Fragment aus dem VII. und spätestens VIII. Jahrhundert (denn dieses Alter haben die Fayyumer Funde) hat für die Geschichte der Literatur immerhin einige Wichtigkeit.

Weitere Bereicherungen erfuhr die ägyptische Abtheilung in Folge einer Reise, welche der Direktorial-Assistent Dr. Stern im verflossenen Vierteljahre nach Aegypten unternommen hat. Die mancherlei von demselben gemachten Erwerbungen an Papyren, Alterthümern und Gipsabgüssen sind zur Zeit, ebenso wie einige dem Museum von in Aegypten ansässigen Deutschen verehrte Geschenke noch nicht eingetroffen. Auch eine neue Sammlung von Fayyumer Papyren befindet sich unter diesen Erwerbungen, und in dieser vier Pergamentblätter in 4° mit griechischer Uncialschrift aus einer vielleicht dem V. oder VI. Jahrhundert angehörigen Handschrift des Euripides. Diese 8 Seiten von je 28 Zeilen, sowie die sich an das letzte Blatt anschliessenden Fragmente eines fünften Blattes, enthalten eine fortlaufende Stelle des Hippolytos. Näheres über die sonstigen Erwerbungen Dr. Stern's, sowie über mehrere Alterthümer, deren Ankauf die Kommission der Sachverständigen auf seinen Vorschlag genehmigte, muss einem künftigen Berichte vorbehalten bleiben.

LEPSIUS.

II. KÖNIGLICHE NATIONAL-GALERIE.

I. ANKÄUFE.

Während des Vierteljahres vom 1. April bis 30. Juni fanden folgende Erwerbungen statt:

A. ÖLGEMÄLDE.

Georg Höhn (Dessau, † 1879): Eichenhorst bei Ueberschwemmung; Staffage ein Rudel Rothwild.

Karl Blechen: Waldsaum mit Kornfeld, Naturstudie in kleinem Format.

Aufwand zusammen 2200 Mark.

B. BILDHAUERWERKE.

Reinhold Begas: Büste des Generalfeldmarschalls Grafen von Moltke in Hermen-Form, ausgeführt nach Bestellung in karrarischem Marmor I. Klasse.

Aufwand 18 000 Mark.

C. KARTONS. (Keine.)

D. ZEICHNUNGEN.

Max Klinger: 16 Blatt verschiedene Kompositionen in Feder und Tusche.
Oskar Pletsch: 13 Blatt Kompositionen, Federzeichnungen.
Aufwand zusammen 3115 Mark.

II. AUSSTELLUNGEN.

Die XIII. Sonderausstellung, welche in der Zeit vom 15. April bis 6. Juli im oberen Geschoss der Nationalgalerie stattfand und in Gemeinschaft mit der Direktion des Königl. Kupferstichkabinets veranstaltet war, umfasste Werke moderner englischer und französischer Radierer, von denen der französische Theil zumeist der gütigst dargeliehenen Sammlung des Herrn Dr. H. H. Meier in Bremen entstammte, während der englische sich aus Sendungen der Künstler unter Vermittelung des Kunsthändlers A. W. Thibaudeau in London zusammensetzte. Den Specialkatalog hatte Herr M. Klinger in dankenswerther Weise durch zwei Originalradierungen seiner Erfindung geschmückt.

JORDAN.

III. KUNSTGEWERBE-MUSEUM.

Für die Sammlung wurden in der Zeit vom 1. April bis 1. Juli 1881 erworben:

Grosses Becken und zwei Kandelaber von Messing, durchbrochen und reich graviert. Aeltere persische Arbeit.
Zwei Kraniche, lebensgrosse Bronzen. Japan.
Porzellane und Fayenzen aus der Sammlung von Gutschmidt. China und Japan.
Holländische und deutsche Fayenzen.
Mittelalterliche Stoffe und Zeichnungen nach Stoffen aus rheinischen Kirchen.
75 Stück altchinesische Stoffe als Geschenk Sr. Excellenz des Hrn. Gesandten v. Brandt.

Die Uebersiedelung der Sammlung in den Neubau hat am 20. Juni begonnen. Die Neuordnung wird im Oktober beendet sein.

Vom 15. August an wird sich die gesammte Verwaltung im Neubau befinden.

LESSING.

CASSEL.

I. K. GEMÄLDEGALERIE.

Seit dem 1. April d. J. wurden erworben:

1. A. Bromeis: Italienische Landschaft, Motiv aus dem Sabinergebirge, mit Staffage des barmherzigen Samariters. Leinw. h. 1,12, br. 1,77.

2. A. Bromeis: Landschaft, Motiv aus Hessen, Aussicht vom Hertzberg (Hirschberg). Leinw. h. 1,12, br. 1,77.

3. Joh. Aug. Nahl: Pyramus und Thisbe, Leinw. h. 0,90, br. 0,70.

4. Joh. Aug. Nahl: Merkur überlistet Diana (Luna) im Würfelspiel. Leinw. h. 0,91, br. 0,71.

5. Karl Nahl: Büffeljagd. Leinw. h. 0,34, br. 0,44.

Die drei letzten Nummern worunter 3. und 4. wohl nur zufällig gleich gross, stammen aus der J. W. Nahl'schen Sammlung, welche im Mai dieses Jahres hier am Platze versteigert wurde.

Die grösste Bereicherung aber erfuhr die Galerie durch den grossherzigen Gemeinsinn des hier ansässigen Deutsch-Amerikaners Herrn Edward Habich, der seine gewählte Sammlung — gegen 90 Nummern, darunter etwa 60 von Meistern, die in der Galerie bisher nicht vertreten waren — zunächst auf zehn Jahre der Galerie geliehen hat.

Auf Grund eines zwischen ihm und der Königlichen Regierung abgeschlossenen Vertrages wurde die Sammlung schon im April d. J. der Galerie einverleibt. Sie besteht vorerst aus folgenden Gemälden, auf die ich später ausführlicher zurückzukommen gedenke:

1. Pieter de Hooch: In einem Gemach links eine kartenspielende Gesellschaft, rechts Kavalier mit einem Mädchen beim Glase Wein plaudernd. Bez.

P. d. Hoogh.

Leinw. h. 0,91, br. 0,83.

2. Aalbert Cuijp: Bildniss eines Herrn in ganzer Figur in einem Zimmer stehend, etwa ⅓ der Lebensgrösse. Holz. h. 0,75, br. 0,59.

3. Benjamin Cuijp: Befreiung Petri aus dem Gefängniss. Holz. h. 0,75, br. 0,63.

4. Pieter Lastmann: Wettstreit zwischen Apollo und Pan, und die Bestrafung des Midas. Leinw. h. 0,89, br. 1,30.

5. Simon de Vlieger: Holländische Küste mit grossen und kleinen Segelschiffen bei heranziehendem Unwetter. Bez.

S DE VLIEGER

Holz. h. 0,83 br. 1 12.

6. Aalbert Cuijp: Landschaft mit Hirt und Herde. Bez.

A: cuijp

Leinw. h. 0,62, br. 0,52.

7. Bernhart Fabritius: Geburt Johannes des Täufers. Leinw. h. 0,37, br. 0,47.

8. Bernhart Fabritius: Anbetung der Hirten. Leinw. h. 0,66, br. 0,61.

9. Adriaen van Ostade: Nach einem Dudelsack tanzendes Bauernpaar in einer Schenke, umgeben von trinkenden und scherzenden Zuschauern. Fälschlich bezeichnet

Isack v Ostade

Holz. h. 0,39, br. 0,50.

10. Schule des alten Pieter Brueghel: Bauer und Bäuerin, er mit einem Hahn, sie mit einer Haspel in der Hand, unter einem Baum. Holz, rund. Durchmesser 0,14.

11. Esajas van de Velde: Der Sommer. Holz. Rundbild, Durchmesser 0,16.

12. Esajas van de Velde: Der Winter. Bez.

E·V·VELDE
1618

Holz. Durchmesser 0,16.

13. Hendrik van Avercamp. Winterlandschaft mit Eisbelustigung bei einer Ortschaft. Bez.

HA

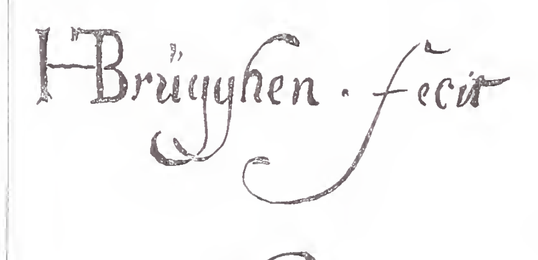
Holz, rund. Durchmesser 0,39.

14. Hendrik Ter-Brugghen: Brustbild eines Flötenbläsers, lebensgross. Bez.

HB

Leinw. h. 0,70, br. 0,55.

15. Hendrik Ter-Brugghen: Brustbild eines Hirten, der die Flöte bläst. Gegenstück zum vorigen. Bezeichnet in einer fortlaufenden Reihe:



1621

Leinw. h. 0,70, br. 0,55.

16. Adriaan van de Venne: Niederländische Volksbelustigung; braun in braun gemalt. Bez.

A: v: Venne

Holz. h. 0,51, br. 0,79.

17. Peter Molijn: Dorfpartie mit einem Wirthshaus, das den Schwan im Schild führt, davor Landleute. Holz. h. 0,29, br. 0,45.

18. Pieter Nolpe: Sommerlandschaft mit bei der Ernte rastenden Landleuten. Holz. h. 0,37, br. 0,58.

19. Pieter de Bloot: Im Innern eines Hauses ein geschlachtetes Schwein, Männer beim Trunk, Kinder mit Schweinsblase spielend, Weiber Kaldaunen reinigend. Bez.

P. De Bloot. 163

Holz. h. 0,59, br. 0,82.

20. Bernardo Bellotto, gen. Canaletto: Kanalansicht aus Venedig, im Hintergrund der Dogenpalast, der Thurm bei San Marco u. s. w. Leinw. h. 0,74, br. 1,26.

21. Dirk Maas: Scene vor einer italienischen Schenke. Bez.



Leinw. h. 0,64, br. 0,78.

22. Cornelis Decker: Landschaft mit Staffage von Adr. Ostade und Adr. van de Velde. Bez.

Leinw. h. 0,65, br. 0,78.

23. Richard Brakenburgh: Der unerwünschte Segen. Es ist die Geburt von Zwillingen, worüber sich der Vater im Hintergrunde einer Wochenstube bedenklich hinterm Ohr kraut, während vorn bei Speise und Trank die Taufgesellschaft sich lustig macht. Bez.

Holz. h. 0,27, br. 0,34.

24. Richard Brakenburgh: Eine muntere Gesellschaft kartenspielend, musicierend und trinkend. Fälschlich J. Steen bezeichnet, während die ächte Bezeichnung zu verwischen gesucht ist. Leinw. h. 0,43, br. 0,57.

25. David Ryckaert: Zwei Alte in einem Zimmer, er musicierend, sie einen Mops im Schooss mit behaglichem Schmunzeln zuhörend. Bez.



Leinw. h. 43, br. 0,55.

26. Joris van der Hagen: Flusslandschaft. Holz. h. 0,36, br. 0,58.

27. Dirk van Bergen: Vor einer ländlichen Kneipe hält eine Dirne auf einem weissen Maulthier, während ihr Begleiter trinkt, rechts hinten ein Hirt mit Herde. Bez.

Leinw. h. 0,64, br. 0,53.

28. Egbert van der Poel: Der Strand von Scheveningen mit Fischern und Badegästen. Bez.

Kupfer. Oval. h. 0,16, br. 0,21.

29. Jan Victors: Abrahams Opfer. Leinwand. h. 0,97, br. 0,90.

30. Joos van Craesbeeck: Im Hofe eines Bauernwirthshauses eine Gesellschaft beim Glas und sonstigem Zeitvertreib; links bettelnder Zigeunerknabe. Bez.

Leinw. h. 0,70, br. 0,80.

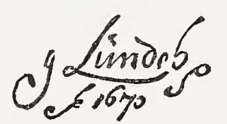
31. A. J. Duck: Gesellschaft von musicierenden und trinkenden Herren und Damen in einem Zimmer. Bez.

Kupfer. h. 0,49, br. 0,38.

32. W. Verboom: Waldung mit Jäger und Hund. Bez.

Holz. h. 0,69, br. 0,53.

33. Gerrit Lundens: Mädchen und Bursche mit Gesellschaftsspiel beschäftigt. Bez.



Leinw. h. 0,35, br. 0,38.

34. Gerard Hoet: Thisbe stürzt sich bei der Leiche des Pyramus ins Schwert. Kupfer.

35. Jan van Goyen: Dorfpartie. Holz. h. 0,24, br. 0,44.

36. Frans Post: Brasilianische Landschaft. Bez.

Leinw. h. 0,65, br. 0,88.

37. Jan Wynants: Landschaft mit Jagdstaffage. Bez.

J. Wynants f.
1669.

Leinw. h. 0,47, br. 0,62.

38. Johann Glauber, gen. Polydor: Landschaft mit Hirtenstaffage. Leinw. h. 0,71, br. 0,87.

39. Schule Roger's van der Weyden: Maria mit dem Jesuskinde. Holz. h. 0,49, br. 0,32.

40. Theob. Michau: Baumreiche Landschaft mit Staffage. Leinwand.

41. Derselbe: Aehnliches Motiv. Leinw. Gegenstück zur vorigen Nummer.

42. Nach Ad. Elsheimer: Tobias mit dem Fisch vom Engel geleitet. Leinw. h. 0,23, br. 0,19.

43. Christ. Wilh. Ernst Dietrich: Die Opferung Isaaks. Bezeichnet in einer fortlaufenden Reihe:

C W E Dietericy

Pinx 1745.

Leinw. h. 0,67, br. 0,65.

44. Chr. W. E. Dietrich: Eine Vanitas. Holz. h. 0,37, br. 0,29.

45. Anton Graff: Brustbild des Dichters Gessner. Leinw. h. 0,63, br. 0,53.

46. Johann Graf: Jahrmarktsscene auf einer Anhöhe vor einer Ruine. Kupfer. h. 0,28, br. 0,39.

47. Schule von Siena um 1370: Madonna in trono mit dem Kinde auf Goldgrund. In altgothischem spitzbogenförmigen Rahmen. Holz. h. 0,60, br. 0,40.

48. Lodovico Mazzolini: Pietà. Holz. h. 0,30, br. 0,22.

49. Benvenuto Tisio, gen. Garofalo: Die heilige Cäcilie. Holz. h. 0,46, br. 0,30.

50. Giov. Franc. Carotto: Madonna mit Kind. Leinw. h. 0,60, br. 0,51.

51. Luca Cambiaso: Junges Mädchen mit Strohhut und grünem Kleid, ein nacktes Knäblein auf dem Arme. Leinw. h. 0,59, br. 0,47.

52. Bart. Schidone: Lebensgrosse Halbfigur Johannes des Täufers. Leinw. h. 0,95, br. 0,70.

53. Ippolito Scarsella, gen. lo Scarsellino: „Denn des Menschen Sohn ist gekommen zu suchen und selig zu machen, das verloren ist." Evang. Lucae Cap. 19, Vers 10. Zur Illustration dieses Satzes sind sechs Fälle aus der heil. Schrift dargestellt. Leinw. h. 0,55, br. 0,69.

54. Bartolomeo Biscaino: Die Anbetung der Könige. Leinw. h. 0,38, br. 0,48.

55. Alessandro Magnasco, genannt il Lissandrino: Baumreiche Landschaft mit zwei betenden Bettelmönchen staffiert. Leinw. h. 0,96, br. 0,71.

56. Adam Elsheimer: In einer Landschaft Mars mit Venus von Amoretten umspielt. Kupfer. h. 0,36, br. 0,49.

57. Frans Hals: Kopf eines kleinen Mädchens, Studie. Holz. h. 0,13, br. 0,12.

58. Adr. van Ostade: Kartenspielende Bauern vor einer Hütte. Dabei eine Frau mit einem Säugling, zwei aus einem Kruge trinkende Kinder und ein schwarzweisser Pudel. Bez.

Adr v Ostade 1643 (?)

Holz. h. 0,35, br. 0,31.

59. Adriaen Brouwer: Die Zahn-Operation. Holz. h. 0,24, br. 0,32.

60. Jodocus de Momper: Der Brand Troja's. Holz. h. 0,71, br. 1,10.

61. J. de Momper: Weinlese. Bez.

M:
1618.

Hol. h. 0,35, br. 0,57.

62. A. van Everdingen: Landschaft. Bez.

A. V EVERDINGEN

Leinw. h. 0,40, br. 0,49.

63. Gonzales Coques: Die Familie van Eijck. Wiederholung des Gemäldes in Buda-Pest. Bez.

GONZALES COQVES

Holz. h. 0,62, br. 0,87.

64. Jan Fyt: Ein Wachtelhund bei einem erlegten Rebhuhn, nebst Jagdgeräthe. Bez.

Johnus Fyt. f.

Leinw. h. 0,46, br. 0,40.

65. Adriaen v. d. Velde und Fred. Moucheron: Eine Ziege und ein Zicklein in der Lichtung eines Waldes stehend. Leinw. h. 0,40, br. 0,49.

66. Frans Francken d. J. (II): Huldigung der Flora. Bez.

Dor ffranck in et fe

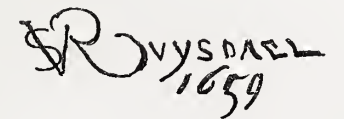
Leinw. Oval. h. 0,91, br. 0,70.

67. Johann de Wet: Elia und Ahab auf dem Berge Carmel. I. Buch der Könige, Kap. 18, Vers 22—46. Erprobung des wahren Gottesdienstes durch Opferung zweier Farren. Bez.

Jn. de Wet 1670

Holz. h. 0,50, br. 0,65.

68. Salomon van Ruysdael: Vor einem Birkenwalde hält eine Jagdgesellschaft, ihre Pferde bei einem Quell tränkend. Bez.



Holz. h. 0,49, br. 0,63.

69. Guillam du Bois: Waldlandschaft. Holz. h. 0,61, br. 0,51.

70. Reinier Nooms, gen. Zeeman: Kanalansicht einer holländischen Stadt. Bez.

R. Zeeman. A° 1659

Leinw. h. 0,38, br. 0,48.

71. Ant. Frans van der Meulen: Halt eines französischen Prinzen mit seinem Stab auf einer Anhöhe; im Thal eine eroberte Stadt. Leinw. h. 0,88, br. 1,15.

72. Alessandro Turchi: Allegorie auf den Frieden. Kupfer. h. 0,39, br. 0,50.

73. Art des Pieter Neefs: Das Innere einer Kirche mit Francken'scher Staffage. Holz. h. 0,16, br. 0,13.

74. Heemskerck d. J.: Die Versuchung des hl. Antonius. Leinw. h. 0,98, br. 1,25.

75. Richtung des F. Francken: Kruci-fixus mit braun in braun gemaltem Rahmen. Holz. h. 0,63, br. 0,51.

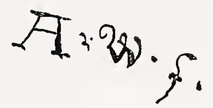
76. Pieter van Laar, gen. Bamboccio: Italienische Bauern vor einer Osterie beim Wein und Tanz. Leinw. h. 0,48, br. 0,63.

77. Schule des Rubens: Andromeda. Holz. h. 0,40, br. 0,47.

78. Cornelis Huysmans: Landschaft mit arkadischer Staffage. Leinw. h. 1,46, br. 2,20.

79. G. v. Eeckhout: Der Traum Jakobs. Leinw. Bez. G. v. Eeckhout fecit A⁰ 1669.

80. A. Willaerts: Seeküste. Bez.



Holz. h. 0,54, br. 0,85.

81. H. Swanevelt: Landschaft mit Hirten und Herde. Leinwand. Rundbild, Durchmesser 0,61.

82. Antonio Bazzi, gen. il Sodoma: Brustbild des Porta croce. Bruchstück aus einem grösseren Gemälde. Holz. h. 0,39, br. 0,32.

83. Beccafumi: Mutter Gottes mit Kind und dem hl. Johannes, rechts hinter ihr der hl. Franziskus, links die hl. Therese. Holz. h. 0,86, br. 0,57.

84. B. Strozzi: Weiblicher Studienkopf vielleicht zu einer hl. Cäcilie. Leinw. h. 0,41, br. 0,33.

85. Pietro da Cortona: Diana mit ihren Nymphen von Actäon im Bad überrascht. Leinw. h. 0,96, br. 0,74.

86. A. Lucas: Landschaft bei Rom. Bez. A. Lucas pix. Roma. Leinw. h. 0,60, br. 0,86.

87. Adolf Northen: Rückzug Napoleons aus Russland. Bez. Adolf Northen 66. Leinw. h. 0,28, br. 0,40.

EISENMANN.

STUDIEN

UND

FORSCHUNGEN.



ZEICHNUNGEN ALTER DEUTSCHER MEISTER IN DESSAU.

Auf der Herzoglich Anhaltischen Behörden-Bibliothek zu Dessau befinden sich, seit dem Juni 1877 mit der Anhalt-Bernburgischen Landesbibliothek dorthin übergeführt, zwei stattliche in Schweinsleder gebundene Grossquartbände mit eingeklebten Zeichnungen deutscher Meister des XV., XVI. und XVII. Jahrhunderts. Diese beiden Bände, auf deren erstem der Titel „Pourtraitures bien Antiques", auf deren zweitem bloss die Worte „Des Portraitures" eingedruckt sind, mögen, nach der Form der in die Deckel eingepressten Goldornamente zu schliessen, etwa um 1700 angefertigt worden sein. Abgesehen von zwei später eingefügten Zeichnungen aus der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts (Band I., Bl. 63 und 64) dürfte keine erheblich jünger sein, als die spätest datierte von 1680 (Band II., Bl. 93 recto).

Das Ende des XVII. Jahrhunderts kann somit als Zeitpunkt des Abschlusses der Sammlung als solcher betrachtet werden; ob dieselbe aber etwa schon früher angelegt worden und von wem, darüber fehlt jegliche Tradition. Die Anhaltischen Fürstenthümer besassen im XVI. u. XVII. Jahrhundert eine Reihe kunstliebender Regenten, unter denen der Begründer der Anhalt-Bernburgischen Linie Christian I. († 1630), sowie seine Nachfolger Christan II. († 1656) und Victor Amadeus († 1718) genannt seien. Dieselben mögen selbst gesammelt haben; wahrscheinlicher jedoch ist, dass sie diese Sammlung als fertiges und zwar durch einen Künstler zusammengestelltes Ganzes erworben haben. Letztere Annahme wird hauptsächlich durch die starke Vertretung von Stammbuchblättern, die zum grössten Theil den intimen Charakter von Widmungen an Berufsgenossen tragen, und von schülermässigen, aus dem XVII. Jahrhundert stammenden Studienzeichnungen, wie solche wohl ein Kamerad, aber nicht ein Liebhaber sammelt, unterstützt.

Ueber die äussere Beschaffenheit der beiden Bände ist Folgendes anzuführen. Die Blätter des Untersatzpapiers messen in die Höhe 305, in die Breite 260 Millimeter. Der erste Band enthält am Anfang 5, am Ende 2 unbezifferte Blätter; auf seine von 1 bis 79 und von 81 bis 107 bezifferten Blätter (80 ist herausgerissen) sind 147 Blätter mit Zeichnungen, darunter 5 zweiseitig verwendete, aufgeklebt, und eine Zeichnung ist direkt auf dem Untersatzpapier ausgeführt (Bl. 63), so dass die Gesammtzahl der Zeichnungen sich auf 153 beläuft. Der zweite Band hat am Anfang und am Ende je 3 unbezifferte Blätter und auf den von 1 bis 84 und von 86 bis 104 bezifferten (85 herausgerissen) 222 aufgeklebte Blätter mit Zeichnungen, darunter 2 doppelseitig benutzte.

Beide Bände zusammen enthalten somit 377 Zeichnungen, die auf die Vorderseite und die Mehrzahl der Rückseiten der Buchblätter mit ihrer ganzen Fläche aufgeklebt sind, zum Glück wenigstens in solcher Anordnung, dass die kostbarsten Stücke keiner Reibung mit gegenüberliegenden Zeichnungen ausgesetzt waren. Im Allgemeinen kann die Erhaltung der Blätter als eine gute bezeichnet werden, und es bleibt nur zu bedauern, dass mehrere der schönsten durch die kindische Passion des Ausschneidens, welche in den früheren Jahrhunderten so verbreitet war, verstümmelt worden sind.

Ueberblicken wir den Inhalt dieser beiden Bände, so finden wir in dem ersten, mit wenigen Ausnahmen, Zeichnungen des XV. und XVI. Jahrhunderts, während der zweite hauptsächlich denen des XVII. Jahrhunderts gewidmet ist. Die letzteren befinden sich in der Ueberzahl, gewähren aber doch nur das traurige Bild eines allmäligen und in seinem Endresultat tiefen Verfalles. Larvenhaft wie ihre Schöpfungen muthen uns auch die Namen vieler hier vorkommenden Künstler an, die in der Entwickelungsgeschichte der Kunst keinen Platz errungen haben und auch keinen beanspruchen können. Dagegen ist die Frühzeit der modernen deutschen Kunst, das XV. Jahrhundert, durch einige interessante Zeichnungen vertreten; der Hauptwerth der Sammlung aber beruht auf den Blättern der Blüthezeit, unter denen sich charakteristische, zum Theil vorzügliche von Cranach, den Holbeins, Altdorfer, Urs Graf u. A. befinden.

Die nachfolgende Besprechung der in den beiden vorliegenden Bänden vereinigten Zeichnungen wird die unbedeutenden Blätter unberücksichtigt lassen, die übrigen aber, soweit möglich, in chronologischer Ordnung behandeln und hiebei, wo es zweckdienlich scheint, auf Zeichnungen des Berliner Kupferstichkabinets Bezug nehmen. Bei Angabe der Mafse steht die Höhe der Breite voran; wo die Form des Blattes eine andere als die rechteckige ist, namentlich wo die Darstellung ausgeschnitten, ist die grösste Ausdehnung in vertikaler resp. horizontaler Richtung gemessen worden.

MEISTER DES XV. UND XVI. JAHRHUNDERTS.

Fast alle sind sie im ersten Bande vereinigt, auf welchen sich die Blattangaben beziehen, falls nicht ausdrücklich der zweite Band genannt wird. — Zu der äusserst geringen Anzahl von Blättern, die überhaupt aus dem Beginn des XV. Jahrhunderts auf uns gekommen sind, gehört die Gestalt eines stehenden jugendlichen Apostels von einem der als Baumeister und Steinmetzen bekannten Junker von Prag, eine äusserst fein in brauner Farbe auf Pergament ausgeführte Federzeichnung, von dem Aussehen eines getuschten Blattes (Blatt 5; ausgeschnitten; Höhe 150, Breite 78 mm.) Oberhalb befindet sich auf einem Streifen die alte, wenn auch nicht gleichzeitige, inschriftliche Bezeichnung: „Juncker von Prag gemacht". J. Seeberg sagt in seiner Monographie über die Junker von Prag (in Naumann's Archiv für die zeichnenden Künste, Band XV, S. 174fg.), dass diese zu seiner Zeit noch in Bernburg befindliche Zeichnung im Stil genau übereinstimme mit zwei Blättern der Erlanger Universitäts-Sammlung, die von der gleichen Hand mit gleichlautender Inschrift bezeichnet seien. Der Gesammtcharakter der Darstellung weist auf den Anfang des XV. Jahrhunderts stimmt also zu der Zeit, für welche die Wirksamkeit der Junker von Prag nachgewiesen ist. Die sanftgeschwungene Haltung in Verbindung mit rundlicher Gesichtsbildung und weichem Faltenfluss weist noch auf die gothische, unter dem Einfluss der Plastik stehende Periode hin, während die von Conventionalismus fast durchaus freie Be-

handlungsweise schon den Ausblick auf eine bessere, nach individueller naturwahrer Gestaltung trachtende Zeit eröffnet. — Eine früher demselben Meister jedoch, wie schon Seeberg bemerkte, ohne Grund zugeschriebene Federzeichnung, den heiligen Christophorus darstellend (Bl. 7, ausgeschnitten, 196 × 148 mm.) mag, wenn auch künstlerischer Vorzüge entbehrend, wenigstens als historisches Bindeglied angeführt werden, da sie der Richtung entstammt, welche vom eigentlichen Begründer der deutschen Kupferstechkunst, dem sogenannten „Meister E. S. 1466", eingeschlagen wurde. Lang und mager sind hier die Körperformen, heftig und eckig die Bewegungen, die Gewandfalten sind scharf gezeichnet, das Ganze mittels feiner Strichelchen in der Art eines Kupferstichs ausgeführt. — Auch über eine Reihe von Scenen aus dem Leben der Maria (Bl. 9—18), welche von einem Nachfolger Schongauer's mit zarter Feder auf Pergament gezeichnet sind und durch gothisches, von blauem Grunde sich abhebendes Pilaster- und Rautenwerk eingefasst werden, kann hinweggegangen werden, da diese Darstellungen, so ansprechend sie auch sind, einen nur wenig selbständigen Meister verrathen. Auf dem nach Schongauer's bekanntem Stich copierten Blatt mit dem Tode der Maria steht die Jahrzahl 1484; es ist somit nur um drei Jahre später als die nach demselben Stich angefertigte Copie des Meisters W. (Bartsch 22) entstanden. — Nach einem Kupferstich Schongauer's (Bartsch 28) ist auch die stehende Madonna mit dem Christkinde auf dem Arm in Federzeichnung copiert worden (Bl. 24, ausgeschnitten, kl. Fol.). Der Urheber dieser Copie, der sich mit einem schmalen H, zwischen dessen Schenkel ein gleich hohes L gestellt ist, bezeichnete, führt die Feder mit der Sauberkeit eines Kupferstechers, scheint sich aber nicht als solcher bethätigt zu haben. — Eine leicht angetuschte und in einigen Theilen colorierte Federzeichnung, Christus am Oelberge (Bl. 21; 248 × 173 mm.), auf deren Unterrande von einer etwa um ein Jahrhundert späteren Hand die Inschrift: „1497 Frantz Hafllegk" in Tinte aufgesetzt ist, lehrt uns einen Künster kennen, der bisher nur von Nagler in seinen Monogrammisten III, No. 2935 erwähnt worden ist und zwar unter der Bezeichnung „Halsbagk Franz 1497", welche sich auf einer Zeichnung: Christus am Kreuz, in Fol., in der Stuttgarter Sammlung befindet. Die Annahme, dass beide Blätter zusammen gehören, vielleicht als Bestandtheile einer Passionsfolge, wird durch die Uebereinstimmung im Format unterstützt. Nach der spitzigen und doch flotten, das Detail nicht ausarbeitenden Art der Strichführung zu urtheilen, ist der Zeichner aus der Schule jener gewöhnlichen Handschriften-Illustratoren des XV. Jahrhunderts hervorgegangen, welche statt der mühsamen Miniier-Arbeit in Deckfarben die rasche Technik mit Feder und Wasserfarben anwendeten.

Product einer neuen, die Formen freier und gefälliger gestaltenden Zeit ist die Metallstiftzeichnung des Erzengels Michael im Kampfe gegen die Dämonen (Bl. 4; 265 × 186 mm.) In langem wallenden Gewande steht die kräftige hochaufgeschossene Gestalt da, in der Linken die Lanze haltend, mit der Rechten zu gewaltigem Schwerthiebe ausholend. Trotz dem auf die Niederlande hinweisenden Gesammteindruck bekundet der edle charactervolle Gesichtstypus genugsam den deutschen Ursprung dieses Blattes; doch hält es schwer den Meister anzugeben, welcher um die Wende des fünfzehnten Jahrhunderts in solchem Masse Grösse, Schönheit und Würde zu vereinigen gewusst hätte. Schongauer's herbe Formensprache erscheint hier bereits überwunden, wenn auch die Composition noch Anklänge an seinen Stil aufweist. Deutlicher macht sich die Verwandtschaft mit Dürer's gewaltigen Figuren aus der Apokalypse bemerklich. Beide Momente zusammengehalten legen es nahe, an Michael Wohl-

genuth zu denken, der um das Jahr 1500 sich schon im Besitz eines grossen und vollkommen freien Stils befand, wie solches seine Wandbilder im Goslarer Rathhause beweisen. Doch ist diese spätere Lebenszeit des Künstlers noch zu wenig erforscht, um einen festen Grund für eine solche Hypothese zu bieten. Leider ist die Zeichnung an vielen Stellen, besonders am Kopfe des Erzengels, später mit der Feder übergangen worden; und die schwarz gewordenen Spuren der abgefallenen Bleiweiss-Höhung wirken höchst störend. — Auch das Bildniss eines die Harfe spielenden Jünglings, im Brustbilde gesehen und zweidrittel nach links gewendet (Bl. 34, ausgeschnitten, 250 × 215 mm.), ist von durchaus modernem Geiste erfüllt, wenngleich der Dargestellte noch in die Tracht der älteren Zeit gekleidet ist: am Halse viereckig und stark ausgeschnittener Rock, unter welchem ein Stück des Hemdes sichtbar wird. Der Künstler erfüllt die Darstellung mit seiner Empfindung, lauscht der Natur die träumerisch sinnende, den Tönen lauschende zur Seite geneigte Haltung des Kopfes ab und veranschaulicht dadurch trefflich die grosse Musikliebe jener Zeit, welche ihre „köstlichen Lautenschläger" so hoch in Ehren zu halten wusste. Mit ungemeiner Präcision ist das Bildniss mit der Feder gezeichnet, in reich abgestufter Modellierung getuscht und in einigen Theilen leicht coloriert; obwohl es längs dem Umriss ausgeschnitten ist, kann doch noch wahrgenommen werden, dass es auf blauen Deckfarbengrund aufgetragen war. Der von fremder Hand rechts unten in Tinte darauf gesetzte Buchstabe H soll wohl auf Holbein als den Zeichner des Blattes deuten; doch kann an diesen nicht gedacht werden, da als Entstehungszeit das letzte Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts anzunehmen ist.

Die Zeichnungen des XVI. Jahrhunderts, welche sich hier in beträchtlicher Anzahl vorfinden, sind wohl geeignet, den Character der damaligen deutschen Kunst in ihren Hauptrichtungen wiederzuspiegeln. Vor Allem macht sich die Sorgfalt bemerklich, mit der dieselben vollendet sind, sei es, dass sie als einfache Federzeichnungen behandelt sind, oder als gehöhte auf dunkelfarbig präpariertem Papier, oder als Metallstiftzeichnungen. Schon der Umstand, dass diese eben genannten Ausführungsarten überhaupt im damaligen Deutschland weitaus am häufigsten angewendet werden, begründet einen wesentlichen Unterschied von der Uebung der gleichzeitigen italienischen Künstler, welche mit Vorliebe zu weichem, eine malerische Wirkung ermöglichendem Material griffen, zu Kreide und Rothstift. Dieser Unterschied hat aber auch seine tieferen Wurzeln in der künstlerischen Empfindungsweise der betreffenden Völker. Während der Italiener der Blüthezeit nur an der vollendeten Wiedergabe des schönen Scheins sein Genüge findet, das in der Wirklichkeit Beobachtete gewöhnlich nur als Mittel und Material für diesen Zweck betrachtet, daher auch blos zu Studien- und Compositionszwecken Zeichnungen anfertigt; während andererseits der Niederländer des XV. Jahrhunderts jeglichen Gegenstand, so wie er sich ihm darbietet, als ein fertiges Object für malerische Darstellung auffasst, aus dem er durch vollendete Wiedergabe ein Juwel herzustellen weiss, somit in dem harten spitzen Metallstift sein angemessenes Ausdrucksmittel findet: geht der mitteninne zwischen diesen beiden Richtungen stehende Deutsche viel weniger auf ein derartiges malerisches und formales Ziel aus, sondern trachtet, vom psychologischen Interesse erfüllt, eher darnach, den Lebensinhalt der Erscheinungen zu erfassen, im Individuum das Characteristische, in einer Handlung den bewegenden Impuls darzustellen. Zur Erreichung dieses Zweckes bedarf er durchaus nicht unbedingt der Farbe, welche allein die vollendete malerische Illusion erzeugt, daher er denn — wohl auch durch die Ungunst der materiellen Verhältnisse oft dazu ge-

nöthigt — viele seiner Schöpfungen bloss als Zeichnung, als Holzschnitt, als Kupferstich ausführt. Seine Bildnisse, wie deren die vorliegende Sammlung einige vorzügliche enthält, copieren nicht nur, nach Art der Niederländer, die festen Formen des Gesichts mit unbeirrbarer Gewissenhaftigkeit, sondern geben auch neben starker Betonung der characteristischen Merkmale, die feine geistige Erregung des Moments wieder; seine gegenständlichen Darstellungen, meist frisch erzählend, genreartig behandelt, ja selbst die Vorgänge der heiligen Geschichte in den Bereich des behaglichen Alltagslebens hineinziehend, verschmähen die Starrheit eines wohlabgewogenen Aufbaues, verzichten somit auch auf das Imponierende, Würdevolle eines solchen, sind dagegen voll Leben und Bewegung und haben ihren Schwerpunkt in dem Interesse, welches der Gegenstand, der geschilderte Vorgang, die dargestellte Figur als solche einflössen. Kein anderes Werkzeug aber vereinigt die zu solcher Ausführung nöthigen Eigenschaften in so hohem Maſse in sich, wie die Feder. Mit ihr können sowohl das Flüchtige der Erscheinung, wie deren grösste Feinheiten erfasst und zugleich fester Umriss mit malerischer Wirkung verknüpft werden. Noch grössere Kraft, grösserer Glanz wird erzielt bei Verwendung des grundierten Papiers und Zuhilfenahme der Bleiweiss-Höhung; dann tritt die Federzeichnung in unmittelbaren und erfolgreichen Wettkampf mit der schönen, damals so beliebten Helldunkel-Technik. In Folge dieser virtuosen Ausführung beanspruchen auch die deutschen Zeichnungen jener Zeit unmittelbar neben die Kupferstiche und Holzschnitte gestellt zu werden, als wichtige Ergänzungen des leider so spärlichen Materials an Gemälden. Sie lehren uns nicht bloss die Schaffensweise der betreffenden Künstler besser kennen, sondern gewähren uns auch Einblick in weitere Kreise ihrer Ideen. Einen Beweis aber für die obige Behauptung, dass es dem Deutschen vorwiegend um individuelle und momentane Characteristik zu thun sei, finden wir in dem Umstande, dass selbst von den wenigen noch erhaltenen Vorstudien zu Gemälden oder deren Theilen die Mehrzahl nicht so sehr das Allgemeine der Composition als das Detail in vollendeter treuer Nachbildung des Modells festzustellen sucht.

Unter einer Reihe von Blättern, die Dürer's Monogramm, jedoch mit Unrecht tragen, zum grösseren Theil aber wenigstens nach dessen Compositionen copiert sind, befindet sich eine Federzeichnung, welche durch scheinbar getreue Wiedergabe eines verschwundenen Originals Interesse erweckt. In stilvoller Grösse zeigt sie uns einen selten dargestellten Gegenstand, eine Scene aus der Legende vom Apostel Petrus und dem Magier Simon (Bl. 26; 270 × 185 mm.). In der apokryphen Apostelgeschichte des Abdias, auf welche die vorliegende Darstellung zurückzuführen ist, wird erzählt, dass Simon nach einer in Caesarea Stratonis gehaltenen öffentlichen Disputation, auf welcher ihm Petrus mit Entlarvung seiner Zauberkünste gedroht, gen Rom entflohen sei, daselbst die Gunst des Kaisers Nero und des Volkes gewonnen und dieselbe dazu benutzt habe, um Petrus und Paulus, welche in der Folgezeit gleichfalls dorthin kamen, zu verdächtigen. In diesem Bemühen jedoch erfolglos geblieben, fordert er Petrus zum Wettkampf heraus, wer von ihnen stärker im Wunderwirken sei. Nach schmachvoller Niederlage erklärt er schliesslich eines Tages, er wolle im Fluge gen Himmel fahren, besteigt den Berg des Capitols, wirft sich über den Felsen herab und beginnt zu fliegen. Petrus aber, der sieht, dass das Volk den Simon darob anzubeten beginnt, beschwört im Namen Jesu Christi die tragenden Geister, den Zauberer herabfallen zu lassen. „Alsdann liessen ihn die Geister herab; die Ruder seiner mechanischen Flügel, welche er sich gemacht hatte, wurden verwickelt und er fiel

zur Erde herab, doch nicht gleich todt, sondern nur gebrochen am Leib und an den Schenkeln, hat aber doch nach wenigen Stunden sein Leben ausgehaucht.“ Die im Jahre 1493 erschienene Schedel'sche Weltchronik hatte letztere Scene in einem blattgrossen Holzschnitt gebracht (lat. Ausg. Bl. CCLXII. verso), war aber dabei einer anderen gleichfalls sehr alten Tradition gefolgt, welche in Simon den Antichrist sieht, der von dem Erzengel Michael besiegt wird. Unsere etwa zwei Jahrzehnte spätere Darstellung hält sich dagegen streng an die Erzählung des Abdias. Rechts steht, von einem Manne im Turban begleitet, der Kaiser Nero, eine imponierende Greisengestalt in langem Gewande; ihm gegenüber weist Petrus mit der Rechten nach oben, wo zwei scheussliche Dämonen den Simon loszulassen im Begriff stehen, während sich in dessen Gesicht und Geberde die deutlichsten Zeichen des Entsetzens abspiegeln; im Hintergrunde sind mit wenigen Strichen Hügel und links ein thurmartiges Gebäude, wohl das Capitol, angegeben. Besonderer Reichthum der Phantasie tritt in dieser Composition nicht hervor, aber die Situation ist mit grosser Energie und Lebendigkeit erfasst, die Blicke, die Geberden der beiden in Unterredung begriffenen Hauptpersonen sind klar und ausdrucksvoll wiedergegeben. Der Mann in türkischer Tracht ist ein von Dürer, namentlich in seiner früheren Zeit, öfters verwendetes Modell (z. B. auf der Marter des Evangelisten Johannes, Holzschnitt Bartsch 61, und auf der linken Seite des Blattes mit der Marter der Zehntausend, B. 117.) Die unten, über einem grasumwachsenen Stein mit Dürer's Monogramm angebrachte Jahrzahl 1512 kann gar wohl die Entstehungszeit des Originals richtig angeben, wie die Vergleichung mit den wenigen aus diesem Jahre datierten Blättern Dürer's, namentlich mit dem die Wirkung einer Federzeichnung erreichenden Holzschnitt des heil. Hieronymus in der Felsenhöhle (Bartsch 113) ergiebt. Hier wie dort sehen wir dieselbe Klarheit der Zeichnung, dieselbe gleichmässige Vertheilung von Licht und Schatten über die ganze Bildfläche, dieselbe auf alle Einzelheiten verwendete Sorgfalt. Nur eine gewisse handwerksmässige Einförmigkeit der Strichführung verräth auf unserem Blatt den mechanisch, aber freilich ungemein getreu übertragenden Copisten. Vielleicht ist übrigens noch eine Originalstudie Dürer's zu dieser Composition erhalten in einer von demselben Jahre 1512 datierten, aus der Sammlung Hulot in's Berliner Kabinet übergegangenen Kreidezeichnung: dem von vorne gesehenen schmerzhaft verzerrten Kopf eines bartlosen Mannes. Das angsterfüllte Gesicht des Simon erscheint wie ein Auszug aus den Linien dieses Kopfes.

Zwei reizende Zeichnungen Lucas Cranach's d. Ae., auf beiden Seiten eines Quartblattes in Metallstift ausgeführt (Bl. 2; 156 × 149 mm; die beiden oberen Ecken abgerundet), sind merkwürdiger Weise nachträglich mit dem Zeichen des Israel von Mecken (I. V. M.) versehen worden. Die eine stellt den hl. Georg zu Pferde dar, nach rechts sprengend und gegen den vom Speere durchbohrten Drachen sein Schwert zückend; in anderer Fassung als der Ritter auf zwei Holzschnitten des Meisters erscheint, ja letztere an Energie und Lebendigkeit der Handlung wie an Feinheit der Ausführung überragend. Auf der Rückseite des Blattes ist Judith dargestellt, eine liebliche Mädchengestalt, in halber Figur gesehen und nach rechts gewendet; ihre Tracht ist reich, der breitkrämpige Hut sitzt keck auf dem graziös gewendeten Köpfchen, dessen naiv unschuldsvoller Ausdruck in eigenthümlichem Gegensatz zu der soeben vollbrachten That steht. Nur Kopf und Hut sind ausgeführt, und zwar mit höchster Sorgfalt; alles Uebrige ist bloss angedeutet, das abgeschlagene Haupt des Holofernes, auf welches sie ihre Hände stützt, kaum wahrnehmbar. — Eine Darstellung des Martyriums des hl. Bartholomäus, Federzeichnung (Bl. 22; 274 × 176 mm; mit



R. Bong sc.

Die h. Margaretha. Federzeichnung von Lucas Cranach d. Ae.

falschem Monogramm, dessen C an den Vertikalstrich des L angefügt ist) ist nur eine freie Copie nach Cranach's entsprechendem Holzschnitt Bartsch 42 in dem Büchlein: „Der heiligen XII Aposteln Ankunfft, beruf, glauben . . . etc." — Dagegen ist die geistreiche, bloss mit der Jahrzahl 1513 links oben bezeichnete Federzeichnung der hl. Margaretha (Blatt 27; 173 × 129 mm) in einer Landschaft auf phantastischem Postament von gewundenem Laubwerk stehend, den Drachen vor ihren Füssen, höchst wahrscheinlich ein Werk seiner Hand. Sie ist eine nur wenig veränderte Wiederholung des Holzschnittes, welcher sich auf Bl. b iij. recto des im Jahre 1509 erschienenen, durchgehends von Cranach illustrierten Wittenberger Heilthumbuches befindet; schlanker in den Körperverhältnissen, anmuthiger durch die leicht vorgebeugte Haltung, aber durchaus im Stile des Meisters gehalten, der es ja bekanntlich nicht verschmähte, sich zu wiederholen. Die hinzugefügte, leicht hingeworfene Landschaft ist in derselben Weise behandelt, wie auf den Holzschnitten seiner früheren guten Zeit. Die beigegebene höchst gelungene Facsimile - Reproduction in Holzschnitt ermöglicht einen Vergleich mit Cranach's Originalschnitten, dessen Ergebniss weiteres Licht auf die alte Frage werfen dürfte: ob bei malerisch frei behandelten Blättern selbstthätiges Eingreifen der Meister angenommen zu werden braucht. Meines Bedünkens erweist dies Beispiel, dass eine solche Annahme nicht nöthig ist, da hier eine solche erfreuliche Wirkung gerade durch pietätvollstes Umschneiden der Vorzeichnung erreicht worden ist.

Die übersprudelnde Erfindungskraft jener glücklichen Zeit sammt dem ausgesprochenen Hange zur Phantastik führt in liebenswürdigster Weise Albrecht Altdorfer vor. Die meisten seiner figurenreichen belebten Compositionen, so auch alle hier vorliegenden, sind als gehöhte Zeichnungen auf farbig grundiertem Papier ausgeführt, Erzeugnisse einer virtuosen Technik, die in Deutschland ihre wahre Heimath hatte und auch von Meistern wie Dürer, Hans Baldung u. A. mit Eifer gepflegt wurde. Drei der Blätter sind mit der Feder, das vierte mit dem Pinsel ausgeführt. Die eine der Federzeichnungen, eine bewaffnete Schaar darstellend, welche unter Voranritt eines reichgekleideten Frauenzimmers durch ein Stadtthor einzieht. (Bl. 56 verso; 161 × 156mm), findet sich genau winderholt im Berliner Kabinet, wo sie bei gleicher Breite um 47 mm höher ist und oben die Jahrzahl 1516 trägt; letztere ist auf dem Dessauer Blatte wahrscheinlich weggeschnitten, dafür aber unten links auf einem angeflickten Stück ein falsches, auf dem Berliner Exemplar nicht befindliches Monogramm aufgesetzt worden. Die unnachahmliche Sicherheit und Feinfühligkeit, der Strichführung beweist, dass beide Zeichnungen von derselben Meisterhand herrühren, wie denn zwei gleichfalls mit einander übereinstimmende Exemplare eines Simson, der den Löwen zerreisst, beide im Berliner Kabinet, die Thatsache, dass der so reich begabte Künster bei solchen miniaturartig ausgeführten Zeichnungen bisweilen — wohl zu Handelszwecken — sich selbst copierte, als durchaus nicht alleinstehend erweisen. — Aus dem Jahre 1512, in welchem er besonders viel in dieser Technik gezeichnet hat, stammt die mit dem Monogramm versehene Darstellung der damals so beliebten Geschichte von Marcus Curtius, welcher hier ohne einen einzigen Zuschauer seinen Todessprung ausführt; der Schauplatz wird durch ein an das Colosseum erinnerndes Gebäude vergegenwärtigt (Bl. 57; 210 × 150 mm). Eine veränderte Darstellung desselben Gegenstandes vom gleichen Jahre befindet sich in der Braunschweiger Sammlung. — Anmuthiger ist ein Genrebild in Landschaft (Bl. 59; 110 × 155mm, die vier Ecken abgeschnitten): am Rande eines Gehölzes, von welchem



BILDNISS EINES JUNGEN MÄDCHENS
METALLSTIFTZEICHNUNG



aus man gegen links hin auf die Dächer und Thürme einer am Fuss der Berge gelegenen Stadt hinabblickt, hat sich ein Jüngling unter einem Baum gelagert, mit eifriger Rede wendet sich ihm eine Frau zu, wohl von den beiden jungen Mädchen sprechend, die nicht weit hinter ihm im Grase sitzen und deren eine damit beschäftigt ist Getränk einzuschänken. — Den Beschluss macht eine nichts weniger als naturalistisch behandelte Baumstudie (Bl. 58; 212 × 136 mm, die Ecken beschnitten), breit und malerisch auf rothbraun präpariertem Papier in Tusche mit dem Pinsel ausgeführt und weiss gehöht; unten gegen rechts das Zeichen.

Den kostbarsten Bestandtheil der Sammlung, die Zeichnungen der Holbeins, hat Woltmann, als in Bernburg befindlich, zum Theil besprochen; doch hat er dieselben offenbar unter ungünstigen Umständen in Augenschein genommen, da er einige unerwähnt gelassen, andere in einer Weise bestimmt hat, die bei unmittelbarer Vergleichung mit Werken dieser Meister nicht Stand hält. Es entsteht somit für mich die Pflicht, diese Blätter nochmals durchzunehmen, eine Pflicht, der ich mich nicht ohne das lebhafte Bedauern darüber unterziehe, dass diese Zeilen den hochverdienten Forscher nicht mehr unter den Lebenden finden. — Das mit dem Metallstift gezeichnete Mönchsbildniss von der Hand Hans Holbein's des Aelteren (Bl. 3; 101 × 80 mm, die oberen Ecken abgerundet) gehört nach Auffassung, Behandlung und Format zu jenen Skizzenbüchern, deren mit so reiner Naturbeobachtung und gesundem Humor ausgeführte Blätter in den Sammlungen von Berlin, Basel, Kopenhagen und anderwärts aufbewahrt werden. In diesem bartlosen, $^2/_3$ nach rechts gewendeten Kopf ist mit wenigen Strichen der Typus eines verschlagenen Klosterbruders vortrefflich gegeben: unter den schlaffen, wie ermüdet herabhängenden Lidern schauen die Augen scharf beobachtend drein, das breite Kinn verkündet Energie, die schmalen zusammengepressten Lippen scheinen ein Wort, das nicht herausdarf, zu bergen. Im Schatten scheint der Kopf von fremder Hand übergangen worden zu sein; die Verstärkungen der Umrisse mittels Tusche sind aber ursprünglich. — Mit gleicher Schärfe ist das Bildniss eines jungen Mädchens, im Brustbilde und $^2/_3$ Profil nach links gesehen, erfasst (Bl. 48; 191 × 138 mm). Diese robuste Gestalt mit dem derbknochigen Gesicht und den fast gemeinen Zügen würde eine abstossende Wirkung ausüben, wenn nicht der Künstler, gefesselt durch den so einheitlich ausgeprägten Typus, seine ganze Kraft eingesetzt hätte, um denselben in seiner vollen Lebendigkeit darzustellen; zum beredten Mund, dem klaren Auge tritt hier noch die wie lauschend vorgebeugte Haltung hinzu. Ausgeführt ist das mit äusserster Feinheit und Vollendung behandelte Blatt in Metallstift, mit leichter Anwendung von jetzt nur schwach wahrnehmbarer Höhung in den beleuchteten Flächen, von Röthel in den lebhafter gefärbten Theilen des Fleisches; der Umriss ist auf der Schattenseite im Gesicht mit der Feder, am Mieder mit dem Pinsel in Tusche verstärkt. Indem Woltmann diese Zeichnung Hans Holbein dem Jüngeren zuschrieb, mag er, da Metallstift-Zeichnungen desselben sehr selten sind, an die vorzüglichsten Beispiele dieser Gattung, nämlich die Bildnisse des Bürgermeisters Meyer und seiner Frau im Basler Museum (No. 33, 34 des W.'schen Verz.) gedacht haben, die, in den ersten Jahren von Holbein's selbstständiger Thätigkeit entstanden, noch deutlich den Einfluss des Vaters verrathen. In der grossen markigen Behandlung weichen dieselben jedoch bedeutend von der Weise des Vaters ab; während des Letzteren feine, auf alles Detail sorgsam eingehende Strichführung auf unserer Zeichnung ebenso anzutreffen ist, wie auf den Blättern seiner Skizzenbücher, von denen mehrere (in Berlin z. B. Woltmann No. 108, 167, 168 und das

nicht beschriebene Blatt mit den Händestudien) sogar die gleiche mit eigenthümlichem Geschick geübte Art der Verstärkung von Schattenlinien mittels breit in Tusche aufgesetzter Striche aufweisen.

Zwei von Woltmann nicht angeführte getuschte Federzeichnungen, eine Judith und eine Temperantia, muss ich für Hans Holbein den Jüngeren in Anspruch



Temperantia. Getuschte Federzeichnung von H. Holbein d. J.

nehmen. Erstere, die weniger anziehende und auch weniger gut gezeichnete der beiden (Bl. 36; 156 × 66mm, obere Ecken abgerundet) zeigt einen merkwürdigen Gegensatz der derben bäuerischen Formen, wie solche auf mehreren seiner Entwürfe für Glasmaler und auf einigen seiner Bibelbilder vorkommen, zu der gezierten, stark geschwungenen Haltung des Körpers; trotzdem ist es dem Meister gelungen ein organisch festgefügtes Gebilde zu schaffen. Das dramatische Interesse des Vorganges kommt

aber in dieser Gestalt, deren gleichgültige Ruhe zum Wesen der heldenhaften Jungfrau wenig stimmt, nicht zum Ausdruck. Weit besser am Platze wäre diese Ruhe bei der „Temperantia" gewesen, die dagegen von übermüthigster Lebenslust erfüllt ist und, ihrem Namen zum Hohn, in die Reihe jener üppigen Weiber zu gehören scheint, welche Holbein in so meisterhafter Weise in den Trachtenbildern der Basler Sammlung dargestellt hat. Die von der rechten Seite gesehene Gestalt (Bl. 37; ausgeschnitten, 131 × 83 mm), in tief ausgeschnittenem Kleide mit weitgebauschten, lang herabhängenden gestreiften Aermeln, um die Stirn eine feine Goldkette kranzartig geschlungen, wendet sich nach dem Beschauer hin, indem sie, graziös sich vorneigend, mit der Rechten ihr Gewand aufrafft, so dass der bis zur Erde reichende faltige Unterrock sichtbar wird; in der ausgestreckten Linken hält sie einen Zaum. Ihre Gesichtszüge erinnern an jene der Lais Corinthiaca, der schönen Offenbacherin, deren Bildniss Holbein noch im Jahre 1526 zu Basel malte; während seines darauf folgenden Aufenthaltes in England von 1526 bis 1528 entwarf er mit gleich feinen präcisen Federstrichen, wie sie auf den zwei Dessauer Zeichnungen erscheinen, die Skizze zum Familienbilde des Thomas Morus: beides zusammengehalten mag einen Anhalt zu ungefährer Bestimmung der Entstehungszeit dieser Blätter bieten.

Von den zwei sauber ausgeführten Zeichnungen zu Dolchscheiden ist die eine mit dem Todtentanz (braun getuschte Federzeichnung, Bl. 44; 42 (links) × 220) wie so mancher Doppelgänger nach dem Basler Blatt Woltm. 57 (Photogr. v. Braun No. 56) copiert; die andere mit drei Darstellungen über einander: Venus und Amor, Pyramus und Thisbe und dem Parisurtheil (Federz. Bl. 43; 267 × 62 (oben), ist höchst wahrscheinlich Copie nach einem Holzschnitt, von dessen Abdrücken sich keiner bis auf unsere Zeit erhalten hat oder zum Mindesten nicht bekannt geworden ist. Woltmann führt sie als echt an (abgebildet in Band I. S. 434 der zweiten Auflage seiner Holbein-Biographie), giebt eine geistvolle Analyse ihres Inhalts und verweist auf die, abgesehen von einigen Veränderungen „übereinstimmende" flüchtige Federskizze im Basler Museum (Woltmann 60, Braun 56). Diese Veränderungen bestehen im Wesentlichen darin, dass die Spitze des Dolches ganz verschieden gestaltet ist, dass auf dem Dessauer Blatt Venus bekleidet ist und Eselsohren hat, und dass Amor sitzt, statt zu stehen; bedeutsamer aber ist der Unterschied, dass beide Blätter in einander entgegengesetztem Sinne ausgeführt sind. Und zwar ist die Basler flüchtige Skizze verkehrtseitig behandelt, so dass Amor die Sehne seines Bogens mit der Linken spannt, Thisbe sich mit der Linken erdolcht; die ausgeführte Dessauer Zeichnung dagegen ist rechtseitig. Ersteres, ein unzweifelhaft echtes Blatt, kann somit nur als Entwurf für einen Holzschnitt gedient haben, ausgeführt in dem Sinne, in welchem die Vorzeichnung für den Formschneider auf den Holzstock aufgetragen werden musste; als einer der wenigen uns erhaltenen Entwürfe dieser Art ist es von höchster Bedeutung und beweist dass Holbein, wie nicht anders zu erwarten — und diese Darstellung gehört nach Formensprache und Compositionsweise seiner besten Zeit an — geübt genug in der Sprache des Formschneiders war, um gleich von vornherein, vom ersten flüchtigen Entwurfe an, seine Compositionen in der Richtung festzustellen, welche die Ausführung in Holzschnitt verlangte. Um so weniger konnte für ihn ein Grund vorliegen, später dieselbe Darstellung noch rechtseitig und im Detail auf Papier auszuführen; die endgiltig ausgearbeitete Vorzeichnung wird er unmittelbar auf den Holzstock aufgetragen haben. Dass Letzteres bei den deutschen Künstlern, die ja so ungemein produktiv an Holzschnitten gewesen sind, die gewöhnliche Uebung war, kann schon aus dem Umstande

geschlossen werden, dass die Entwürfe zu Holzschnitten, welche bis auf uns gekommen, fast ohne Ausnahme nur flüchtige Skizzen sind. Die Dessauer Zeichnung erweist sich übrigens auch ohne solch äusserlichen Beweis als Copie, wenn man auf die gleichförmige, von der Freiheit, mit der Holbeins echte Zeichnungen ausgeführt sind, durchaus abweichende Behandlungsweise achtet; nur aus dem Bestreben, die Wirkung eines Holzschnittes zu erreichen, lässt sich dieselbe erklären; bei genauem Zusehen erkennt man sogar, wie die Hand des Copisten gezittert hat. Schliesslich kann noch angeführt werden, dass eine in den Mafsen auf den Millimeter übereinstimmende, und der Darstellung und Ausführungsweise nach mit der unsrigen durchaus identische Federzeichnung dieser Dolchscheide, versehen mit der Jahreszahl 1550 (am Fuss der Nische, in welcher Venus steht), sich in der Kunsthalle zu Hamburg befindet. — Absichtlich habe ich bei diesem Blatte länger verweilt, weil hier an einem augenfälligen Beispiel nachgewiesen werden konnte, wie unbegründet die so allgemein verbreitete Neigung ist, Zeichnungen von holzschnittartigem Charakter für Originale zu halten. Solche Blätter schmeicheln sich durch die Sauberkeit und Geschlossenheit ihrer Ausführung dem Auge ein, sind aber meist in unkünstlerischer Weise behandelt. Durchaus zutreffend hat der feinfühlige Rumohr (Zur Geschichte und Theorie der Formschneidekunst, Leipzig 1837, S. 31 fg.) den Unterschied zwischen Vorzeichnung und Nachschnitt, — hier Nachzeichnung nach Letzterem — in folgender Weise charakterisiert: „Bei aufgetragenen Zeichnungen genügt der nothdürftigste Zusammenhang der Lineamente, das Absehen des Zeichners deutlich zu machen; der Geist des Künstlers schwebt gleichsam über der Mitte des Zuges, der so fein er sein mag, immer noch als eine sehr verschmälerte Fläche kann aufgefasst werden. Beim Formschneiden hingegen zeigt sich die Einsicht, das Feuer und Gefühl des Künstlers in der äusseren Begrenzung dieses Zuges". Unternimmt es nun Einer, diese Sauberkeit der äusseren Begrenzung des Linienzuges mit der Feder in derselben Weise herzustellen, wie dies durch das Schneidmesser bewirkt wird, so ist das eitel Spielerei. — Eine Darstellung von Salomo's Götzendienst, gehöhte Tuschzeichnung auf rothbraun gefärbtem Papier in 4° (Bl. 42) trägt die Bezeichnung: *Ф H* 1581 nach Holbein.

Ein in Metallstift ausgeführter Kinderkopf, unten auf einem geschlängelten Bande mit dem Monogramm BH und der Jahrzahl 1515 bezeichnet, ist von Woltmann dem Ambrosius (Brosi) Holbein mit Recht zugeschrieben worden, da er mit dessen gesicherten Zeichnungen in der Albertina übereinstimmt (Bl. 38; 133 × 100 mm., obere Ecken abgerundet). Der wohlgerundete, pausbackige Kopf sitzt auf kräftig gedrungenem Halse auf; zu den nachdenklichen Augen, welche unter neugierig emporgehobenen Brauen hervorschauen, passen die in kindlichem Ernst zusammengepressten Lippen vortrefflich. Auf einzelne Theile ist in Rothstift ein feiner Hauch aufgesetzt; der Umriss im Schatten, sowie die dünnen geringelten Härchen sind höchst zart und präcis mit der Feder nachgezogen. Leider hat das Blatt durch Abreibung gelitten.

Aehnliche Beschädigung ist an einer gehöhten auf grün präpariertem Papier ausgeführten Federzeichnung zu beklagen (Bl. 25; 233 × 184 mm.), einem grossen dornengekrönten Haupte Christi mit schmerzvoll brechendem Auge und zu leisem Stöhnen geöffnetem Munde, von ergreifendem, wenn auch nicht mafsvollem Pathos. Der Meister dieses Blattes ist in der oberrheinischen Schule zu suchen, die sich um Hans Baldung Grien gruppiert. Die schöne Federzeichnung eines sitzenden Lautenschlägers (Bl. 23; 191 × 147 mm.) dürfte auf Baldung selbst zurückzuführen sein. Die mit den Bezeich-

nungen HGB 1516 und D 1625 versehene aquarellierte Federzeichnung der Sündfluth (Bl. 105 recto; 196 × 227 mm.) ist wahrscheinlich nach Baldung's in ersterem Jahre gemalten Bilde der Bamberger Galerie copiert. — Seiner Art nahe verwandt, jedenfalls derselben oberrheinischen Schule entstammend, ist ferner das gutmüthige, mit frommen Ernst dreinschauende Greisenanlitz des Apostels Simon (Bl. 60; 238 × 170 mm; obere Ecken abgerundet). Die im Profil nach links gesehene Halbfigur ist virtuos als gehöhte Federzeichnung auf rothbraun präpariertem Papier ausgeführt. Die Sicherheit mit welcher die spärlichen Haare und die aus kurzen gebogenen Strichelchen gebildeten Lichter in Weiss aufgesetzt sind, verräth die Hand eines im Zeichnen für den Formschnitt und speciell für den farbigen sogenannten Clairobscur-Druck geschulten Meisters. Es ist nicht unmöglich, dass sich hinter dem räthselhaften, oben rechts in Weiss aufgesetzten Zeichen der strassburger Meister mit den gekreuzten Pilgerstäben, Johannes Wechtlin, verbirgt.



Hans Burgkmair gehört eine kleine runde, in hellen Farben aquarellierte Federzeichnung an (Bl. 79 recto; Durchm. 102 mm): ein Gelehrter in rothem Talar steht, mit einem Buche in der Hand, während eine Menge anderer Bücher zu seinen Füssen liegt, vor einem auf dem Throne sitzenden, mit dem Turban bekleideten Herrscher, der auf ein im Fenster befindliches Spinngewebe weist. Diese Darstellung gehört zu einer anscheinend eine Erzählung illustrierenden Folge, von der zwei gleich grosse und gleich behandelte Blätter im Berliner Kabinet aufbewahrt werden; auf dem einen derselben steht ein mit braunem hermelinbesetzten Talar bekleideter Knabe vor einer thronenden, von drei Frauen umgebenen Fürstin; auf dem andern ist ein Ritter (Merkur?) dargestellt, der in einer Halle um einen König Zauberkreise zieht. Zur Vergleichung müssen beglaubigte Compositionen Burgkmairs, wie etwa diejenigen zum Weisskunig, beigezogen werden, nicht aber die im Auftrage der rührigen Augsburger Firma Grimm und Wirsung angefertigten Illustrationen zu „Petrarca's Trostspiegel" und anderen Werken, welche erst in neuerer Zeit und ohne überzeugenden Grund Burgkmair zugeschrieben werden, nachdem die frühere unhaltbare Benennung als Werke Dürer's fallen gelassen worden ist.

In vorzüglicher Weise ist der Schweizer Urs Graf vertreten, der die derben Elemente jener Zeit in ihrer ungezügelten Kraft unübertrefflich zu schildern wusste. Alle seine Blätter sind hier Federzeichnungen und mit Ausnahme des zuletzt zu erwähnenden mit seinem Monogramm versehen. Das erste (Bl. 69 recto; 200 × 160 mm.) stellt den Kopf eines grimmigen Kriegers und Raufbolds, im Profil nach links gesehen, dar; es ist mit der Jahrzahl 1521 bezeichnet. Kräftiges dichtgekräuseltes Haupt- und Barthaar fasst das martialische Gesicht ein, das durch eine mächtige von der Stirn über das linke Auge auf die Backe herabreichende Schmarre gekennzeichnet wird; keck

ist das Barett auf die Seite gerückt, unter buschigen Brauen blickt das Auge verachtungsvoll herausfordernd auf den Beschauer, während die dicke Unterlippe sich drohend vorschiebt. Das auf der Rückseite desselben Untersatzbogens 69 aufgeklebte grössere Blatt (ausgeschnitten, etwa 270 × 201), eine fahrende Dirne in halber Figur und fast im Profil nach links gesehen darstellend, von 1525 datiert, bildet das passende Seitenstück zu diesem Kopf. Die Dargestellte ist durchaus nicht schön, aber von fülliger Gestalt und reich geputzt; und dass sie sich ihrer Macht bewusst ist, zeigt die Art wie sie, den mit phantastischem Barett bedeckten Kopf neigend, schelmhaft lächelnd dem Beschauer zublinzelt. Beide damals von einander unzertrennliche Typen sind in kräftiger, leicht an die Karrikatur streifender Weise charakterisiert und voll Schwung und Elegahz ausgeführt. — Urs Graf's Hauptblatt ist hier Phyllis auf dem Rücken des Aristoteles reitend (Bl. 71 recto; 287 × 209 mm), ein Gegenstand der, wie überhaupt die Verspottung des verliebten Alters, damals an der Tagesordnung, somit wohl den Zuständen entsprechend war. Ruft man sich die meisterhaften Darstellungen, die derselbe durch den sogenannten Meister von 1480, durch Zasinger, Hans Baldung, Burgkmair u. A. gefunden, ins Gedächtniss, so muss man gestehen, nie sei er mit grösserer Bosheit und Schadenfreude, als sie uns hier entgegengrinsen, wiedergegeben worden. Der zum Vierfüssler erniedrigte und von der Schönen mittels der ungefährlichen Narrenpeitsche angetriebene Alte macht nicht etwa, wie üblich, ein grämliches Gesicht, sondern stimmt gar in das Lachen der tollen Dirne ein. Unter dem vom Baume herabhängenden Täfelchen mit dem Monogramm und der Jahrzahl 1521 befindet sich die Inschrift: ARISTOTVLES. Als der Künstler zwei Jahre früher denselben Gegenstand in anderer Fassung radierte, begnügte er sich der Schönen als einzige Bekleidung ein Strumpfband zu geben; auf unserem Blatte wird wenigstens die volle Toilette nicht vermisst, wenngleich dieselbe möglichst frei gehalten ist. An kräftig glänzender Wirkung kann diese Federzeichnung den besten Erzeugnissen ihrer Art gleichgestellt werden, ja erscheint fast wie ein Holzschnitt. Wenige Jahre später, 1527, wurde diese Darstellung, mit Hinzufügung einer reichen schweizer Landschaft, sowie einer architektonischen Einfassung zu einem kleinen Glasgemälde verwendet, welches als im Besitz des Prof. Rahn in Zürich befindlich, in Bucher und Gnauth's Kunsthandwerk, Jahrgang I (1874) Bl. 10 abgebildet ist. — Ferner ist da die Figur eines stehenden jungen Mannes in Mantel und federgeschmücktem Barett (Bl. 70 recto; 267 × 154 mm, obere Ecken abgerundet) mit der dem Monogramm beigefügten Boraxbüchse bezeichnet; — schliesslich ein durchaus in der Weise des Meisters behandelter heil. Georg zu Fuss, in Lanzknechtstracht, mit dem Drachen kämpfend (70 verso; ausgeschnitten, in 4°); freilich ohne Monogramm und mit der Jahrzahl 1533, während Urs Graf gewöhnlich als nur bis circa 1530 lebend angeführt wird; doch gründet sich die letztere, von His gegebene Bestimmung nur auf den Umstand, dass keine der in Basel befindlichen Zeichnungen des Künstlers über dieses Jahr hinausgeht; es bleibt abzuwarten, ob nicht fernere Forschung ein helleres Licht auf diesen Punkt werfen wird.

Von sonstigen Zeichnungen aus der Blüthezeit der deutschen Kunst seien die folgenden erwähnt: von dem Monogrammisten HF (Hans Fleckenstein?) eine von 1516 datierte Madonna mit dem Christkind auf dem Arme, stehend und im Profil nach links gewendet, vom Kopf bis zu den Füssen in eine weite Draperie gehüllt (Bl. 37; getuschte Federzeichnung; 240 × 160 mm.), merkwürdig durch ihren herben, fast statuarischen Stil. — Zwei kleine Rundbilder vom Berner Niklaus Manuel, getuschte

und gehöhte Federzeichnungen auf rothbraun gefärbtem Papier, beide mit dem scheinbar ächten Monogramm versehen (Bl. 56 recto, jedes von 90 mm. Durchm.); es sind zwei Halbfiguren, Adam und Eva in modernem Kostüm: Einem stutzerhaften jungen Mann hält ein junges Mädchen einen Apfel entgegen. — Aus der Basler Schule, jedoch nicht von Holbein, ist das Bildniss eines bartlosen jungen Mannes in flacher Kappe, Brustbild, $^2/_3$ nach links gewendet, getuschte Pinselzeichnung (Bl. 33, ausgeschnitten, gr. 4°). — Drei sehr fein mit der Feder gezeichnete, dann aquarellierte architektonische und geometrische Zeichnungen des zweiten Bandes (Bl. 81 und 85 recto) sowie die grosse colorierte und zum Theil mit Gold gehöhte Federzeichnung eines Ziehbrunnens, an welchem ein altes Weib steht (II. Bl. 81, verso; 284 × 220 mm.), scheinen von einem Schüler Dürer's herzustammen und erinnern besonders an Heinrich Lautensack (s. dessen: Des Circkels vnnd Richtscheyts . . . vnderweisung . . . 1564. fol.); das letztere Blatt zeichnet sich durch die schöne Felslandschaft des Hintergrundes aus. — Wahrscheinlich von einem Strassburger Künstler ist die Darstellung des Weltgerichts, Federzeichnung, gleichfalls im II. Bande (Bl. 32 verso; 245 × 178 mm.). — Nürnberger Schule, datiert 1520: Der heil. Christophorus (I. Bl. 53; 204 × 140 mm.) mit perspectivischer Tendenz als Bildwerk innerhalb eines flachgedeckten Portikus stehend gedacht. — Nicht uninteressante Entlehnungen aus Dürer'schen Werken finden sich in den Zeichnungen Bl. 49 bis 52. — Der Christus am Oelberge von einem Monogrammisten H. S. (letzterer Buchstabe zwischen den Schenkeln des ersteren), datiert 1557 (Bl. 73 verso; 292×191 mm.) führt uns schliesslich in die zweite Hälfte des Jahrhunderts hinüber.

Der Meister, welcher diese freilich nicht mehr urwüchsige, aber an freudiger Gestaltungskraft doch noch immer reiche Spätzeit der deutschen Kunstblüthe in nachwirkender Weise eröffnete, der Nürnberger Virgil Solis, ist durch zwei charakteristische, mit seinem Monogramm versehene Federzeichnungen vertreten: die Bekehrung des Saulus auf weissem Papier (Bl. 84 recto; 140 × 101 mm.) und den Mars vom Jahre 1560 auf roth präpariertem Papier, gehöht (Bl. 83 recto; 140 × 106 mm.); letzterer gehört zu fünf im Berliner Kabinet bewahrten Blättern einer Planetenfolge. — Von seinem Zeitgenossen Jost Amman ist die in Tusche gezeichnete und mit der Feder übergangene gegenseitige Copie nach dem von Barthel Beham gestochenen Bildniss des Herzogs Ludwig von Bayern, Bartsch 62 (Bl. 94 verso des zweiten Bandes; 200 × 160 mm.). Dieser Meister führt uns wieder in die Schweiz zurück, in jenes Land, welches während des ganzen XVI. Jahrhunderts so viele tüchtige Künstler hervorbrachte und während des XVII. nicht wenig dazu beitrug, den gänzlichen Verfall der Kunst aufzuhalten und hinauszuschieben. Eine vorzügliche Schulung gewährte dort die Glasmalerei, welche, durch Tobias Stimmer und dessen Nachfolger getragen, lange und kräftig fortblühte. Von den in der Dessauer Sammlung befindlichen, mit dem Monogramm versehenen Zeichnungen Stimmer's (Bl. 93 verso; 95 recto; 96) sei nur die letztere (150 × 95 mm) hervorgehoben, weil sie als eins der frühesten Stammbuchblätter mit moralisierender Tendenz interessant ist. Diese Federzeichnung stellt die Figur der Hoffnung dar, welche von dem in eine Narrenkutte gehüllten Teufel am Arme gezerrt wird; oben rechts stehen die Worte: Seneca: veracht werden ist so schedlich als globt werden; unten: Gedult bringt erfarung erfarung bringt Hoffnung Hoffnung lasst niemands zschande(n) werden — Was ich auff Got gehoffet hab Daran ist mir nichts gange(n) ab Thobias Sty(m)mer. Von

seinem begabtesten Schüler, Daniel Lindmeier, dessen Zeichnungen im Berliner Kabinet mit den Jahrzahlen 1572 bis 1599 versehen sind, befinden sich hier drei Blätter: Susanna und die beiden Alten, getuschte Federzeichnung, rund, in einer Einfassung mit dem Monogramm und der Jahrzahl 1582 (II., Bl. 62 verso; Durchm. 211 mm.); ein trinkendes modisch gekleidetes Pärchen, Brustbilder in einem Rund, getuschte Federzeichnung, mit dem Monogramm und der Jahrzahl 94 (II., Bl. 75 verso, Durchm. mit Einrechnung des 15 mm. breiten Randes 130 mm.); schliesslich ein Rund mit der über zwei Wappenschildern stehenden Fama in der Mitte, und den Evangelisten-Symbolen in der Einfassung, violett getuschte Federzeichnung (II., Bl. 32 recto, Durchm. 169 mm.) ohne Bezeichnung und Jahrzahl.

Christoph Maurer, der sich nicht weniger eng als Lindmeier an Tobias Stimmer anschloss, verstand es doch nicht wie jener, sich dabei seine Eigenart zu bewahren, sondern verfiel in öden Manierismus; mit grosser Eleganz und Glätte wusste er Stimmers Formensprache zu handhaben, aber die Fähigkeit zu tieferem Eindringen in den Gegenstand gebrach ihm. Dies bekunden die hier befindlichen, einander so ähnlichen getuschten Federzeichnungen eines Brandopfers, von 1605 (Bl. 97 verso); des Moses, der die Gesetztafeln zerschmettert (Bl. 88 verso); des Schusters, der das Venusbild kritisiert, von 1603 (auf grau präpariertem Papier, weiss gehöht, Bl. 101 recto) und andere nicht bezeichnete Blätter. Bei aller Gewandtheit der Behandlung vermag die Darstellung des Merkur, welcher mit dem Friedenskranze in der Rechten zu den inmitten von Ruinen schlummernden Künsten herabschwebt, während im Hintergrunde noch das Kriegsgetümmel tobt (Bl. 98 recto; braun getuschte und gehöhte Federzeichnung auf grau präpariertem Papier, mit der Inschrift links unten: Christof Murer 1594; 154 × 201 mm), doch nur wegen ihrer Beziehung zu den Zeitereignissen Interesse zu erwecken. Ein anspruchsloses sauber ausgeführtes Stammbuchblatt aus seiner Strassburger Lehrzeit ist noch das erfreulichste unter den Blättern dieses Künstlers: es enthält in colorierter Federzeichnung sein von einem nackten aber behelmten Putto gehaltenes Wappenschild, das eine Zinnenmauer zeigt; die am Boden hinkriechende Schnecke illustriert das oben in Tinte aufgeschriebene Motto: Eil Mit Weil. Unten steht: Christoff Murer von Zürich schrieb dis zu guter gedechtnus zu strassburg den 3 tag herpstmonat Anno 1583. (Bl. 97; 150×98 mm). Vergleichen wir mit diesem Blättchen einen im Berliner Kabinet bewahrten Entwurf zu einem Glasgemälde, die Himmelfahrt Christi darstellend (getuschte und colorierte Federzeichnung, 420 × 320 mm), welcher nur zwei Jahre später entstanden und in folgender Weise bezeichnet ist:



so wird sofort klar, dass auch dieses letztere Blatt von Maurer herrührt, dem schon Bartsch das in Rede stehende Monogramm, welches er als: „Christoph Maurer Tigurinus" deutete (Peintre Graveur Bd. IX., S. 334), zuschrieb. Dass dasselbe nicht, wie Andresen im Deutschen Peintre-Graveur Bd. III. S. 14fg. will, auf Stimmer gedeutet werden kann, beweist übrigens schon die Jahrzahl, die um drei Jahre über

Stimmer's Tod (1582) hinausgeht. Diese Vergleichung haben wir wegen eines auf Blatt 94 recto befindlichen, mit dem ähnlichen Monogramm



und der Jahrzahl 1592 versehenen Blattes angestellt, das durch gute Composition und ungezierte Behandlung unter den gleichzeitigen Erzeugnissen hervorragt. Es stellt das Urtheil Salomonis innerhalb einer reichen Kartusche dar, und ist als getuschte und gehöhte Federzeichnung auf grau präpariertem Papier mit nicht gewöhnlicher Sorgfalt und Feinheit ausgeführt (205 × 186 mm). So wie das eben erwähnte Berliner Blatt von 1585 in der Behandlung mit dem kleinen Wappenschildhalter von 1583 übereinstimmt, indem es Chr. Maurer's Stil noch in directer Abhängigkeit von dem des Tobias Stimmer zeigt, so treffen wir hier die besondere Formensprache an, welche sich Maurer in den Jahren seiner selbständigen Wirksamkeit ausbildete und welche in diesem Bande durch eine Reihe von Blättern genugsam vertreten ist: ein Vergleich mit der vorerwähnten Allegorie vom Jahre 1594 wirkt geradezu überzeugend. Das Ergebniss ist, dass das in Rede stehende Monogramm dem Tobias Stimmer nicht angehören kann; ihm eine Mitwirkung bei diesen Compositionen, etwa deren Entwerfung zuzuschreiben, liegt gar kein Grund vor, wohl aber spricht alles für die Urheberschaft Chr. Maurer's. — Von einem derselben Richtung angehörenden, aber minder begabten Schweizer Joh. Heinrich Wegmann stammt die braungetuschte Federzeichnung eines vor dem Altar knieenden Hohenpriesters (Bl. 81 verso; 270 × 208 mm), welche durch ihre Bezeichnung „Lucern 1595" interessant ist, da bisher von diesem im Jahre 1536 in Zürich geborenen Künstler nur bekannt war, dass er (laut Nagler) 1579 nach Luzern übergesiedelt sei, über sein ferneres Leben aber nichts verlautete.

Bevor wir diese Schule bis in's XVII. Jahrhundert verfolgen, müssen noch einige im Uebrigen unbekannte Künstler der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, welche hier mit vollem Namen und Datum auftreten, kurz angeführt werden: Ulrich Oeri (Band II, Bl. 53 verso; in fol.): Eine nach rechts schreitende nackte männliche Figur, Federzeichnung, unten die Inschrift: Vlrich örj nach Johan bologni(us) 1589 adi 25 setem^er^. Von demselben ein stehender Amor in ganzer Figur, blau getuschte Federzeichnung, bezeichnet: V. Oerj (V und O verschlungen) in. 8er 1612 (Band II, Bl. 34 verso; in fol.) — Johannes Spiek (I, Bl. 85 verso; in fol.): Zwei in weite Gewänder gehüllte Männer an einem Erdhügel stehend; braun getuschte Federzeichnung, links unten die Inschrift von des vorgenannten Ulrich Oeri Hand: Di Giovan: spiek: a Roma adij 16 di 7er. ano 89 V. O. (verschlungen). — B. Michel (I, 104 recto; qu. 4°). Eine liegende nackte weibliche Gestalt, mit Benutzung des Motivs in Dürer's Kupferstich: Die Eifersucht, Bartsch 73; getuschte Federzeichnung, unten die Inschrift: B. Michel (B. u. M. verbunden) 1591. — Hans Schmidt (Bl. 92 recto; qu. 4°): Ein Liebespaar auf einem Bette, unter welchem ein mit einem Dolch bewaffneter Mann hervorkriecht; braun getuschte Federzeichnung, unten rechts die Inschrift: Hans Schmidt zu Insprug den 3 noveb. 1591. — Monogrammist GF (Bll. 89, 90 und 91 recto; alle in fol.): Venus und Amor, die Himmelfahrt der Maria Magdalena, die Steinigung des heiligen Stephanus; getuschte und gehöhte Federzeichnungen; die erste mit dem Monogramm und: Ingolstadij 1595; die zweite ohne Inschrift; die dritte mit dem Monogramm und: Ingolst. 1591. — J. P. Pomis. So bezeichnet sammt der Jahrzahl 1594 ist ein Blatt (85 recto; qu. 4°) mit vier nach rechts schreitenden römischen Kriegern; gehöhte

Kreidezeichnung, mit der Feder übergangen. — Benedictus Tola f. Bezeichnung auf einer Federzeichnung, die Dornenkrönung darstellend, oben abgerundet (Bl. 71 verso; in 8°). — Dieser Zeit gehört auch der in Freiburg i. Br. und in Strassburg lebende Glasmaler Hieronymus Caspar Lang an, obwohl mehrere seiner Blätter schon aus dem XVII. Jahrhundert datiert sind; so die Kopfstudien von 1606 (Band II, Bl. 71 recto; gehöhte Federzeichnung auf roth präpariertem Papier, gr. 4) und ebensolche von 1603 (II, Bl. 72 recto; Federzeichnung, fol.), beide mit seinem Monogramm. Der volle Namen findet sich auf einer getuschten Federzeichnung des I. Bandes (Bl. 90 recto; 210×165mm), die Ermordung eines Fürsten während eines Rittes darstellend.

Als einziger nicht deutscher Künstler mag Hendrik Goltzius mit seiner freilich ganz verriebenen Röthel- und Kreidezeichnung der sitzenden Maria mit dem Christkinde und zwei Engeln (unten in der Mitte mit dem Monogramm bezeichnet, Bl. 77 verso; 262×190 mm) den Beschluss der Besprechung dieses Bandes machen.

XVII. JAHRHUNDERT.

Der Inhalt des zweiten Bandes, welcher mit wenigen, schon bei der Besprechung des ersten Bandes erwähnten Ausnahmen nur Künstler des siebzehnten Jahrhunderts enthält, steht in wenig erfreulichem Gegensatz zu jenem des ersten. Die sich häufenden matten Allegorien, sentenziösen Stammbuchblätter, die manierierten oder schablonenhaft akademischen Gestalten sind traurige Zeugnisse für einen stätigen Verfall. Doch befinden sich hierunter einzelne Blätter, die der Besprechung wohl werth sind: sei es, dass sie von Künstlern herrühren, die neue Bahnen zu eröffnen suchen, oder von solchen, welche wenigstens an den guten Ueberlieferungen der alten Zeit festhalten; oder aber sie überliefern uns Namen von Künstlern, die bisher gar nicht bekannt waren. Einige noch nicht erwähnte Zeichnungen des ersten Bandes werden hier eingereiht werden.

Einer im Gegensatz zu den überwiegend plastischen Tendenzen der vorhergehenden Zeiten malerischen, durch die Italiener, speziell durch die Venezianer beeinflussten Richtung gehören die folgenden Zeichnungen aus den ersten Jahren des XVII. Jahrhunderts an: der heilige Georg zu Pferde, in der Richtung nach dem Beschauer hin auf den Drachen lossprengend; im Grunde der von hoch aufgeschossenen Bäumen eingefassten Landschaft kniet die Königstochter, dankbar emporblickend zu den Engelputten, welche dem Befreier Lanze und Siegerkranz aus den Lüften herabbringen. Die reiche und lebendige Composition ist mit der Feder gezeichnet und theils braun, theils blau getuscht. Unten links befindet sich die Inschrift: den 21. September 1600. Hall. (Bl. 18 verso, oben abgerundet, 247 × 162 mm). In derselben Technik ausgeführt, jedoch mit Hinzutritt violetter Tuschung, ist ein Blatt von dem Münchener Georg Pecham oder Behem behandelt, eine Allegorie auf das Geistesleben im Gegensatz zu dem Sinnenleben. (Bl. 60 recto; 155 × 206mm). Auf einer Bank unter Bäumen sitzt ein junges halbnacktes Weib, durch ihre Attribute als die Gestalt der Malerei charakterisiert; ihr zur Seite rechts steht ein munterer Putto, in der einen Hand eine Statuette emporhaltend, mit der andern eine Mandoline fassend, während neben ihr ein würdiger Greis im Pelzrock sitzt, der, ein aufgeschlagenes Buch auf seinem Knie haltend, mit der Rechten ihr eine Gruppe von Thieren — einen Esel, eine Ziege mit ihrem Zicklein — weist, die mit Gier sich Nahrung suchen. Unten rechts die Inschrift: Georg Behem von München 1603. Von demselben und wohl

ein Seitenstück zum vorigen Blatt ist die noch leichter behandelte und besser componierte Darstellung der drei christlichen Tugenden, die dem wüsten Welttreiben aus der Entfernung zusehen; theils grau, theils braun getuschte Federzeichnung mit zehn Verszeilen oben, die von Pecham's Hand geschrieben sind und also beginnen: O Lieb O Glaub Hoffnung betracht, Wie grob mans auf der welt ietzt macht .... (Bl. 24 recto; 154 × 211 mm). Auch die Anbetung der Hirten auf Bl. 23 recto dürfte von ihm sein. — Durchaus in italienischem Geist ist die kräftig behandelte Federzeichnung: der Raub der Proserpina, unten bezeichnet: Keckermann 1610 (Bl. 20 verso; 185 × 235 mm). — Von Johann Rottenhamer: Diana und Actäon, mit einem im Vordergrunde liegenden Flussgott; getuschte Federzeichnung auf röthlich gefärbtem Papier (Bl. 57 recto, rund, Durchm. 175 mm); sowie eine leicht getuschte Federskizze zu einer Andromeda, bezeichnet: Hans Rüttnhamer (Bl. 58 recto; 190 × 146 mm).

Auch in diesem Bande sind die schweizer Künstler reich vertreten, namentlich die Züricher Künstlerfamilie Meyer, welche in bescheidener Wirksamkeit während eines Zeitraumes von nahezu hundert Jahren nicht wenig zur Aufrechterhaltung der künstlerischen Ueberlieferungen beitrug. Dietrich, das Haupt der Familie (1572—1658), scheint vermöge seiner tüchtigen Charaktereigenschaften ein vortrefflicher Lehrer gewesen zu sein; er wurzelt in der Maurer'schen Schule, entbehrt jedoch in noch höherem Grade als diese Schule des Schwungs der Phantasie, wie solches seine Zeichnungen (Bll. 1 fgg.) bekunden. Von seinen Söhnen, die er selbst unterrichtete, war der frühverstorbene Rudolf (1605 — 1638) ohne Frage der talentvollere, ja einer der wenigen Künstler des XVII. Jahrhunderts, die sich bis zu einem gewissen Grade Frische und Selbständigkeit zu bewahren wussten; dessen jüngerer Bruder und zugleich Schüler Conrad (1618—1689), als Bildnissmaler seiner Zeit sehr geschätzt, wandte sich in den späteren Jahren seines langen Lebens unerquicklichen religiösen Symbolisierungen zu. Charakteristisch für Rudolf, der in den Jahren 1630 und 1631 Augsburg, Nürnberg und Frankfurt a/M. besuchte und bei dieser Gelegenheit den stark bewegten Compositionsstil der deutschen Schule in sich aufnahm, sind die beiden Gegenstücke: die Steinigung des Stephanus und die Bekehrung des Saulus (Bl. 7 recto und 8 recto, braun getuschte Federzeichnungen; jede 116 × 160 mm). In theatralisch pomphafter Weise sind sie angeordnet: einerseits vom stürmisch gährenden Drang jener Zeit erfüllt, andererseits schon den Anbruch des steifen Zeitalters höfischer Etiquette ahnen lassend; aber noch fehlt zum Glück das hohle falsche Pathos: die kleinen zierlich und nervös gezeichneten Figuren sind voll Leben und Bewegung. Von seinen übrigen Blättern sind zu erwähnen: eine Anbetung der Hirten, getuschte Federzeichnung auf grün getöntem Papier (Bl. 10 recto; 127 × 167 mm), die durch ihre Bezeichnung: R. Meyer Norin. 1630 das Jahr seines Nürnberger Aufenthalts angiebt; ebenso wie eine Amazonenschlacht im Berliner Kabinet ersehen lässt, dass er noch in demselben Jahre nach Frankfurt zog, wo er in ein näheres Verhältniss zu Matthäus Merian d. Ae. trat. Von 1632 ist eine bei aller Zierlichkeit der Ausführung gross componierte Doppeldarstellung der Beschneidung Christi und des Christus als Kinderfreund, getuschte Federzeichnung (Bl. 13 recto; 190 (unten) 223 (oben) × 241 mm). Im folgenden Jahre, da er nach Zürich zurückgekehrt war, macht sich schon eine grössere Nüchternheit bemerklich, wie aus dem Blatt mit dem Zeitgott (Bl. 11 recto) und aus dem Pygmalion (Bl. 12 recto) zu ersehen ist. Die von Conrad Meyer geschilderte Persönlichkeit: ein bartloser etwa 40jähriger Mann, im Brustbilde gesehen (Bl. 17 recto; getuschte Federzeichnung mit der Bezeichnung C. M. Fc. in Schaffhaussen A^{0} 1648, oval, 240 × 205 mm), kann

durch die Vergleichung mit einem Blatt desselben Künstlers im Berliner Kabinet als diejenige des Schaffhausener Malers Pantaleon Lang identificiert worden, welche hier nach einem Gemälde vom Jahre 1547 gezeichnet ist.

Matthäus Merian der Aeltere, der durch freundschaftliche Bande mit dem alten Dietrich Meyer und dessen Söhnen verknüpft war, ist durch eine frühe, ängstlich mit der Feder ausgeführte Landschaft mit einer Wassermühle vertreten, welche die Unterschrift trägt: Matthäus Merian. Basiliensis. 1610 den 1 May (Bl. 49 recto; 149 × 191 mm). Die sieben Blätter mit alttestamentlichen Darstellungen in gefällig behandelten Landschaften, braun getuschte Federzeichnungen (Bll. 49 verso bis 52 verso), können gleichfalls von ihm herrühren. — Sein Zeitgenosse und Landsmann Gotthard Ringli, ein Künstler von nicht geringem dekorativen Talent, kann aus den vorliegenden conventionell behandelten Zeichnungen (Bl. 33 bis 35, alle recto) nicht nach Gebühr gewürdigt werden, ebensowenig wie seine beiden namhaftesten Schüler Samuel Hofmann und Matthäus Füssli. Die allegorische Frauengestalt des Ersteren, in halber Figur gesehen und eine Kugel haltend, Rothstiftzeichnung (Bl. 40 verso; 182×140 mm) ist von 1616 datiert, fällt somit vor den Aufenthalt des Künstlers bei Rubens; ihre weichliche Behandlung ist nicht geeignet sonderliches Interesse zu erwecken. Füssli, im Gegensatz zum ruhigen Hoffmann eine äusserst leidenschaftliche Natur und Zeit seines Lebens dessen erbitterter Nebenbuhler, erscheint in einer schon seiner späteren Zeit angehörenden, aus dem Jahre 1645 datierten Landschaft mit emblematischer Staffage (Federzeichnung, Bl. 29 recto; 137 × 174 mm) nicht minder zahm und uninteressant.

Ausserdem sind von den Künstlern des XVII. Jahrhunderts die folgenden vertreten. Der Danziger Anton Möller durch einige von 1605 und 1606 datierte Federzeichnungen (Bl. 37 bis 39), die er in jener eigenthümlich kalten und trockenen, durch mühseliges und getreues Copieren nach Dürer'schen Holzschnitten angelernten Technik ausführte, welche die Wirkung gedruckter Blätter zu erreichen strebt; den Reiz und die Feinheit seiner im Jahre 1587 in Marienburg gezeichneten Dorfkirmes, welche im Berliner Kabinet aufbewahrt wird, besitzt keines dieser Blätter. — Von dem Strassburger Friedrich Brentel ist ein Stammbuchblatt, die geflügelte Minerva darstellend, getuschte Federzeichnung von feiner aber zugleich glatter und manierierter Behandlung (Bl. 25 recto; 182 × 127 mm), die mit folgenden Sinnsprüchen: Tot sententiae, quot homines. — Eyl mitt weyl — und der Unterschrift versehen ist: Frideric(us) Brenteli(us) Lauingang(us) Pictor. 12. Febr. 1607. — Der Name seines Schülers Johann Wilhelm Baur, befindet sich auf einer colorierten Federzeichnung der Fama (Bl. 59 recto; in 8°), jedoch nur als derjenige des Erfinders (inventor) der Darstellung, während der des Zeichners ausradiert zu sein scheint; wohl aber mögen zwei unsignierte Federzeichnungen, die sich durch feine und geistvolle, wenn auch von Manier durchaus nicht freie Behandlung auszeichnen, von Baur sein: Die drei Kreuze, datiert den 30. May (aquarelliert, Bl. 31 verso, in 4°) und eine kleine mythologische Composition: Neptun der eine Nymphe verfolgt, welche während ihrer Flucht in einen Vogel verwandelt wird (Alkyone?), von der gleichen Hand wie das Vorige mit dem Datum: den 20 februarij 1629 versehen (blau getuscht, Bl. 79 verso, qu. 16°).

Ein von Wenzel Hollar mit der Feder gezeichnetes, leicht getuschtes Stammbuchblatt steht in engem Bezug zu dessen traurigem Geschick. Der Künstler hat soeben sein Heimatland Böhmen verlassen müssen und befindet sich zu vorübergehendem Aufenthalte in Stuttgart. Er zeichnet einen jungen Mann, einen Schiffbrüchigen, der

den rettenden Strand erreicht hat und mit dem Caduceus in der erhobenen Rechten hineilt sich Bergung zu suchen, während im Hintergrunde das Schiff noch mit den Wellen kämpft. Das darüber geschriebene Motto: Ars Baculus Vitae, drückt in rührender Weise das Vertrauen aus, welches der fleissige Künstler in seine Geschicklichkeit setzte. Unten links steht geschrieben: dieses hab ich zue guetter gedechtnuss gemacht in Stuttgart, den 1. Januarij Anno 1628. Wentzeslaus Hollar von Prachen. (Bl. 26 verso; 144×190 mm). Die Rückseite dieses Blattes ist künstlerisch noch interessanter; sie bietet in leicht skizzirter, violett getuschter Federzeichnung eine Ruinenlandschaft italienischen Charakters und zeigt, dass Hollar damals mit Bewusstsein der von Elsheimer eröffneten Bahn folgte.

Von wenig bekannten oder unbekannten Künstlern stelle ich hier die folgenden unter genauer Angabe ihrer Namensbezeichnung in annähernd chronologischer Reihenfolge zusammen:

Caspar Diefstötter. Weibliche allegorische Gestalten, deren eine die Themis ist, im Streit unter einander. Getuschte Federzeichnung (I., Bl. 94 v., 205×155 mm).

D. Kellermaier (D und K verschlungen) 1603. Das Urtheil des Paris. Leichtgetuschte Federskizze (I. Band, Bl. 103 recto; 125 × 161 mm.).

Rueprecht V(on) Dem Holts V(on) Mechlen. In Hall Den 1. Maij 1602. (somit nicht Rombout von dem Holz, wie Füssli und nach ihm Nagler schreiben). Landstrasse am Gestade eines Gebirgssees. Aquarellierte Federzeichnung (II. Bl. 92r.; 145×190 mm.).

Monogrammist M. W. (wie bei Nagler Monogr. IV. No. 2248) 1606. Coriolan und seine Mutter; aus einer Composition des Christoph Schwarz, zu welcher sich die Zeichnung im Braunschweiger Museum befindet. Getuschte Federzeichnung (Bl. 19 verso; 180 × 215 mm.).

Peter Bock 1609. Christus wird an die Säule gebunden. Getuschte Federzeichnung (Bl. 42 recto; 275 × 145 mm.).

Emanoel Bock. Eine auf Wolken ruhende Göttin. Getuschte Federzeichnung. (Bl. 43 recto; 185 × 144 mm.).

Nikolaus Bokh, mahler jn Cassel 1624. Pomona und Vertumnus. Getuschte Federzeichnung (Bl. 44 recto, beschnitten; ca. 115 × 135 mm.).

F. E. (verschlungen) G. Schweigger à Sulz fecit Pragae 18. Novemb. Anno 1610 (derselbe der nach Dlabacz (Böhm. Künstler-Lex.) i. J. 1669 Oberältester der Prager Maler-Gilde war?). Emporblickender weiblicher Kopf im Profil nach rechts. Zeichnung in schwarzer und rother Kreide. (Bl. 69 verso; 195 × 151 mm.)

Hans Ludwig Stadler (Lehrer des Conrad Meyer) 1632. Eine sitzende Minerva. Braun getuschte Federzeichnung (Bl. 36 recto; 148 × 95 mm.).

Simon Pietro Tilmanno (Tilmann) 1632. den 7. d. set. Cimon und Pero. Getuschte Federzeichnung (Bl. 77 recto; 142 × 190 mm.)

Conradt Oerj. Mahler Jn Zürich. Drei sitzende Kinder. Rothstiftzeichnung. (Bl. 8 verso; 125 × 163 mm.)

Heinrich Oerj, den 20. tag i(m) December . . . Zürich . . . 1642. Der Engel erscheint Hagar in der Wüste. Getuschte Federzeichnung (Bl. 56 recto; 138 × 182 mm.)

Johann Weidner in Augspurg Conterfater . . . den 27. Junij 1658. Ein vom Hafendamm absegelndes Schiff. Bleistiftzeichnung (Bl. 54 recto, qu. 8°).

Johann Wirtz den 10. Januar Anno 1660. Die Flucht nach Aegypten. Federzeichnung (Bl. 46 recto; rund 4°).

Albert Kauw (welcher Nik. Manuels im Berner Dominikanerkloster gemalten Todtentanz kurz vor dem Abbruch der Mauer copierte) fecit 1660. Composition für ein Glasgemälde: Ein an ein Wappenschild gelehnt stehender Bauer, in architektonischer Umrahmung. Wahrscheinlich nach einem Originalblatt der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts copiert. Gehöhte Tuschzeichnung auf roth präpariertem Papier (I. Band, Bl. 41; 281 × 193 mm.)

WOLDEMAR VON SEIDLITZ.

DIE ITALIENISCHEN SCHAUMÜNZEN DES FÜNFZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

1430—1530.

(SIEHE BAND I.)

IV.

FERRARA.

AMADEUS MEDIOLANENSIS.

Gleichzeitig mit Pisano und schon vor dem Jahre 1441 machte ein Mailänder Goldschmied in Ferrara zwei Schaumünzen, welche freilich an Kunstwerth mit Pisano's Arbeiten durchaus nicht verglichen werden können. Er nennt sich auf den Medaillen AR'FEX oder ARIFEX, was wie sich versteht AVRIFEX ergänzt werden muss, aber nicht ARTIFEX, wie geschehen ist. Auch Francia nennt sich AVRIFEX.

Zweifelhaft ist es, ob er identisch ist mit dem Antonius Amadeus Mediolanensis, welcher 1432 ein Denkmal in S. Lorenzo zu Cremona verfertigt und ein Grabmal des Johann Galeazzo Visconti in der Certosa von Pavia gearbeitet hat.*) Johannes Antonius Amadei Papiensis, der als Bildhauer im XV. Jahrhundert genannt wird, könnte der Sohn des Amadeus Mediolanensis sein. Dieser Johann Antonius verfertigte das Grabmal des berühmten Heerführers Colleoni in einer kleinen Kirche zu Bergamo, und im Jahre 1470 das der Medea, der Tochter Colleoni's. Der Zeit nach würde dies Verwandtschafts-Verhältniss passen, Amadeus Mediolanensis machte vor 1441 die Medaillons, und Johannes Antonius Amadei im Jahre 1470 das Denkmal der Medea. Allein möglich ist es, dass es ein und derselbe Künstler ist.

Die beiden Medaillen des Amadeus haben ein hohes plötzlich vom Grunde aufspringendes Relief — dem flachen künstlerischen Relief des Pisano grade entgegengesetzt — eine sorgsame ängstliche Behandlung, sind aber naiv, charactervoll und zierlich. Namentlich ist die Ciselierung fleissig, die Aufschrift der KS. ist vertieft, also wahrscheinlich auf jedem Exemplar mit Punzen eingeschlagen oder doch nachgearbeitet.

AMA auf einer weit früheren Medaille des Nicolaus Madruzzi (Litta, Fasc. 52 2) hat, wie sich versteht, keine Beziehung zu unserem Künstler.

---

*) Baldinucci Notizia de' Professori del disegno. Band II. S. 47.

1., (49 MM.)

DOMINVS LEONELLUS MARCHIO ESTENSIS & · C Lionello's Kopf rechtshin.

AMADG MEDIOLAN ARIFEX (diese Aufschrift ist vertieft.) Luchs mit verbundenen Augen auf einem Kissen sitzend, linkshin.

Königl. Sammlung; Litta Fasc. XXVI Th. I N. 8; Mazzuchelli I, Tafel XII II; Trésor Méd. ital. I, Tafel XI 3*).

Die vertiefte Aufschrift der KS., welche mit Punzen eingeschlagen (oder mit dem Grabstichel graviert) ist, wird etwas verschieden angegeben, aber ARTIFEX, wie das Museum Mazzuchelli hat, ist gewiss irrig, es heisst AVRIFEX, am R ist vorn ein Strich für das V, wenigstens auf einem unserer Exemplare ist dies deutlich. Ebenso irrig ist, dass der Text des Trésor sagt, die Aufschrift der VS. ende mit ET F, was „et Ferrare" (er meint: Ferrariae) bedeute; es steht die häufige Abkürzung für „et cetera".

Leonellus war 1407 geboren und gelangte 1441 zur Regierung; da er hier nicht den Titel von Ferrara und Modena führt, wie auf seinen späteren Medaillen, so ist diese bei Lebzeiten seines Vaters, also vor 1441 verfertigt.

Die Vorstellung der KS. ist auf einer seiner Medaillen von Pisano und auf einer von Nicholaus wiederholt und bei der ersteren besprochen.

Genau einstimmend und gewiss gleichzeitig ist die folgende, den Borso, den Bruder des Lionell, darstellende. Er war 1413 geboren und erscheint hier jugendlich, so dass auch danach diese Medaillen vor 1441 verfertigt sind.

2., (50 MM.)

DOMINVS BORSIVS MARCHIO ESTENSIS & C Der Kopf des Borso linkshin.

AMADG MEDIOLAN ARFEX FECT (vertieft). Eine phantastische Blume, aus welcher eine Art Obelisk aufsteigt, und an diesem windet sich ein Drache herab.

Friedlaender'sche Sammlung; Litta Fasc. XXVI, Th. I, No. 10; Heraeus LII 3; Möhsen I 125; Trésor Méd. ital. II, Tafel XV 1 (im Text steht irrig ARTIFEX, auf der Abbildung richtig ARFEX).

NICHOLAUS DER ÄLTERE.

Vasari nennt im Leben des Brunellesco unter dessen Schülern den Florentiner Niccolo, welcher im Jahre 1461 an einem Pferde von Bronze, das heisst an einer Reiterstatue, für den Herzog Borso von Ferrara gearbeitet hat. Auch als Schüler des Filarete nennt ihn Vasari in dessen Leben.

*) Im Trésor Méd. ital. II 1 5 ist die identische VS. vereinigt mit einer fremden KS. aus weit späterer Zeit, abgebildet. Der Text des Trésor sagt schon, dass dies eine hybride Zusammenstellung ist. Nur bei späten von Fälschern gemachten Abgüssen findet man solche Vereinigung von einander fremden Vorder- und Kehr-Seiten.

Wir haben die folgende Medaille:

(85 MM.)

LEONELLVS MARCHIO ESTENSIS Jugendliches Brustbild linkshin.	QVAE VIDES NE VIDE · Ein Luchs mit verbundenen Augen auf einem Kissen sitzend, linkshin. Unten steht NICHOLAVS F.

In der Königl. Sammlung; Bellini Monete di Ferrara Tafel I 1; Litta Fasc. XXVI Heft I 6.

Diese Medaille ist, da Lionell hier nicht seinen späteren Fürstentitel von Ferrara und Modena führt, vor dem Jahre 1441 gemacht, wo sein Vater starb. Und mit dieser frühen Epoche stimmt auch die Jugendlichkeit seines Bildnisses, der strenge Stil, die alterthümlichen Formen der Buchstaben z. B. Ọ statt Q, die Schreibart Nicholaus, die wenigstens auf Medaillen später nicht vorkommt, wenn sie auch sonst nicht ungeläufig ist, ja der erste Blick auf die Medaille zeigt, dass sie eine der alleraltesten ist. Das F bedeutet gewiss fecit, denn hätte der Künstler Florentinus andeuten wollen, würde er wohl wenigstens FL gesetzt haben, Raum dafür hatte er in Fülle.

Es entsteht also die Frage, ob dieser Nicholaus, welcher vor 1441 die Medaille eines Prinzen von Ferrara gemacht hat, identisch sei mit dem Niccolo Fiorentino, welcher 1461, auch in Ferrara an der bronzenen Reiterbildsäule gearbeitet hat.

Der Identität widerspricht der folgende Umstand.

Unter den florentiner Medaillen finden sich vier welche den Namen Nicolaus Florentinus ergeben, eine hat die Jahrzahl 1493, die andern sind aus derselben Epoche. Ist nun dies, wie die Skizzen zur Geschichte der Medaillenkunst sagen, immer ein und derselbe Künstler? Der Zeit nach wäre es möglich aber unwahrscheinlich. Wäre er 1420 geboren, so könnte er vor 1441 diese Medaille gemacht haben, Schüler des 1446 gestorbenen Brunellesco gewesen sein, 1461 an der Reiterstatue gearbeitet und endlich 1493, also in hohem Alter, die florentiner Medaillen gemacht haben. Allein dennoch glaube ich, dass es gewiss zwei verschiedene Künstler sind. Denn die Medaille des Lionell ist in ihrem alten Styl so durchaus meisterhaft, dass sie gewiss nicht das Werk eines jungen zwanzigjährigen Mannes ist. Und die von ihr so durchaus verschiedenen florentiner Medaillen von 1493 verrathen wiederum eine Kraft die kein Greis mehr besitzt. Ausserdem wäre es doch unwahrscheinlich, dass ein Künstler 1440 eine Medaille und 1493 vier andre mit seinem Namen bezeichnet hätte, und keine in dem halben Jahrhundert, welches zwischen ihnen liegt!

Demnach müssen wir wohl zwei verschiedene Künstler annehmen, 1) einen Ferraresen Nicholaus, welcher vor 1441 die eine Medaille gemacht; 2) den aus Vasari bekannten Niccolo Fiorentino, welcher 1461 an der Reiterbildsäule, später in Rom gearbeitet, und 1493 die vier Medaillen gemacht hat.

Aber sicher lässt sich das nicht behaupten; nur wer die Medaillen mit einander vergleichen kann, hat eine Stimme in dieser Frage.

ANTONIUS MARESCOTO.

Er war aus Ferrara und hat mit der Bologneser Patrizier-Familie Marescotti wohl nichts gemein als den Namen; es ist eben nur zufällig, dass er den Galeazzo Marescotti von Bologna in einer Medaille dargestellt hat.

Auch von ihm findet man keine Lebensnachrichten in den Werken von Cittadella über Ferraresische Künstler, und Mayr über die Münzen und Medaillen von Ferrara. Ein Schüler des Sperandio, wie man ihn genannt hat, kann er unmöglich gewesen sein; haben sie ein Verhältniss zu einander gehabt, so war Marescoto der Lehrer. Seine Medaillen sind mit Jahrzahlen von 1446 bis 1460 bezeichnet, sie reichen aber vielleicht noch weiter.

Im Dom von Ferrara befinden sich über einem Altar fünf lebensgrosse bronzene Bildsäulen, von denen Marescoto drei verfertigt hat, nämlich den Heiland am Kreuz, Johannes und S. Georg; die beiden anderen sind aus späterer Zeit.

Nach Goethe und H. Meyer wäre auch eine Reiterbildsäule des Markgrafen Nicolaus vor dem Dom von Ferrara sein Werk, doch scheint dies ein Irrthum zu sein.

Cicognara nennt den Marescoto einen mittelmässigen Künstler, dies erklärt sich aus dieses Schriftstellers und seiner Zeitgenossen Abneigung gegen alles Mittelalterliche. In seinen Medaillen wie in seinen Bildsäulen ist Marescoto streng, herbe und anmuthlos, aber auch naturwahr, ernst und ergreifend. Seinem asketischen Wesen entspricht am meisten der knieende Heilige auf der ersten Medaille, dies ist das beste seiner Werke.

1., (90 MM.) 1446.

IOHANES · EP̄S · FERRARIENM + DEVOTISSIMVS PAVPER9 P̄R · D
Das Brustbild linkshin, mit einem Strahlennimbus, vor ihm eine Mitra.

EGO · SICVT · OLIVA · FRUCTIFICAVI SVAVITAT̄E ODO' Ī D̄Ō DI
Der Bischof kniet, linkshin, er sieht betend gen Himmel, aus einer Wolke gehen Flammen hervor. Ueber dem Knieenden ragt ein Oelbaum hervor. Vor ihm am Boden stehen seine Schuhe, hinter ihm liegt sein Oberkleid. Links im Felde steht MCCCC, rechts im Felde MARE XLVI
SCOTVS
- F -

In der Königlichen Sammlung; Köhlers Münzbelustigungen XIX S. 73; Mazzuchelli I Tafel IX Nr. III.

Das Pr. D. auf der VS. weiss ich nicht sicher zu erklären. Der Aufschrift der KS.: Ego sicut oliva fructificavi suavitatem odoris in domo dei, liegt wohl Vers 10 des 52. Psalms zu Grunde: Ego autem sicut oliva fructifera in domo Dei speravi u. s. w., doch sind auch Anklänge an Hosea 14, 7 und Sirach 35, 8 zu vermuthen. Es ist also eine Combination von Bibelstellen.

Ueber den Johannes de Tavellis de Tossignano geben Mazzuchelli und Köhler ausführliche Nachrichten. Er starb in dem Jahre 1446, welches auf der Medaille genannt ist; da er den Nimbus hat, ist sie sicher nach seinem Tode gemacht.

2., (44 MM.) 1448.

ANTONIO MARESCOTO Jugendliches Brustbild linkshin mit einer Mütze.

MEMORIA · DE · ANTONIO · MARESCOTO · DA · FERARA Im Felde ✠
IESUS
1448

Alle Schrift auf dieser Medaille ist vertieft. So erklärt sich, dass das Exemplar in der Sammlung der Bibliothek zu Ferrara, welches ich dort gesehen habe, in der Aufschrift mehrfach abweicht und die Jahrzahl nicht hat. Die obige Beschreibung folgt dem Wiener Exemplar, welches in Trésor Méd. ital. II XIII 1 abgebildet ist.

Dort wird Cicognara's Meinung, auf dieser Medaille sei des Künstlers Bildniss dargestellt, widerlegt, denn diese Medaille scheint doch jedenfalls zum Andenken eines Verstorbenen gemacht, und der Künstler ist 1448 nicht gestorben, da mehrere seiner Medaillen spätere Jahrzahlen haben. Da aber der Name der seinige ist und da das Jahr 1448 in seine Epoche fällt, so musste sie hier angeführt werden.

3., (98 MM.) Etwa 1450.

D : GALEAZ : MARESCOTI' : VR PĀRICI' : INSIGNIS : EQVESTRIS : ORDINIS Das Brustbild linkshin, mit einer Mütze und reichem Kleide.

LOIALMENT : SENS : DOFIER (dies oben im Halbkreis) ANTONIVS MARESCOTI F. Eine Säule welche von einem Ungewitter, das aus einer Wolke strömt, gebrochen wird, daneben steht MAI :
PIV : Diese Darstellung umgiebt ein geflochtnes Band oder eine Haarflechte im Kreise.

Königliche Sammlung; Trésor Méd. ital. I XV 2.

Die Abbildung bei Litta Fasc. XLIII 1 muss nach einem unvollkommenen Exemplar gezeichnet sein, sie giebt die Aufschriften nicht richtig.

VR auf der VS. steht wohl für VIR. In dem französischen Wahlspruch der KS. liest der französische Herausgeber des Trésor „dotier" und erklärt das frischweg durch „douter"; dofier heisst es aber, und dies ist, glaube ich, alte Form für défier, herausfordern.

Der Dargestellte, Galeazzo Marescotti, war zeitweise in seiner Vaterstadt Bologna übermächtig. Er starb nach Litta, welcher sein Leben beschreibt, 96 Jahr alt am 6. Sept. 1503; er ist auf der Medaille jugendlich dargestellt, daher wird sie spätestens 1450 verfertigt sein. Auch Sperandio hat einen Medaillon von diesem Galeazzo Marescotti gemacht, jedoch weit später, denn da erscheint er als Greis.

4., (52 MM.) 1457.

+ DIVI AC INCLITI GALEAZ · SFORCIE VICECO · PAPIE COMITIS ĉĉ Jugendliches Brustbild linkshin.

· OPVS · MARESCOTI · FERRARIENSIS · MCCCCLVII Ein menschliches Antlitz von vorn, von vielen Strahlen umgeben, die Sonne darstellend.

Königliche Sammlung; Litta Fasc. I Nr. 6; Trésor Méd. ital. II XIII 3; Heraeus 56 4.

5., (62 MM.) 1460.

DIWS · BORSIUS · DVX · PRI(MVS · MVTI)NAE · Ɐ · REGII · PRINCEPS FERARIAE · MARCHIO · Z · AC · COMES RODIGE Brustbild linkshin mit einer Mütze und reichem Kleide.

OPVS · ANTONII · MARESCOTI DE · FERRARIA · MCCCCLX · Einhorn am Fuss eines Palmbaums sitzend und mit seinem langen Horne einen Quell erschürfend.

Ich kenne diesen Medaillon nur aus den Abbildungen des Trésor Méd. ital. II XIII 2 und des Heraeus 52 6. Die obige Beschreibung folgt der ersteren, doch ist die Aufschrift daselbst undeutlich, weil die Buchstaben klein sind, und bei der mechanischen Nachbildung mit dem Collas'schen Apparate verschwimmen. Leider wiederholt sich dieser Uebelstand bei vielen Abbildungen des Trésor. Die eingeklammerten Buchstaben sind zum Theil von der Mütze bedeckt. Heraeus giebt: Borsus (so) Dux Mutin. Princeps Ferrariae Marchio ac Comes Rodigi. Es fehlte also der Titel von Reggio.

6, (102 MM.) 1462.

M · PAVLVS : VENETVS OR : 8 VOR' MEMORIE : FONS Brustbild linkshin, die Kapuze ist über den Kopf gezogen.

+ HOC · VIRTVTIS · OPVS (steht oben im Halbkreise, unten steht :) OPVS · ANTHONII · MARESCOTO · DE · FERRARIA · Der Mönch auf einem niedrigen Schemel gekrümmt sitzend, linkshin mit gebeugtem Kopf, das Kinn auf die Rechte stützend, vor ihm am Boden liegt ein Schädel. Am Sessel steht MCCCCLXII vertieft.

Mazzuchelli I, Tafel XI, III.

Er sagt S. 73, der Dargestellte sei nicht Paul Sarpi, sondern Paul Alberti, im Jahre 1430 in Venedig geboren, 1456 Professor in Bologna, 1475 gestorben. Er irrt darin, dass er die Medaille in das Jahr 1472 setzt. Eine Erklärung des OR · 8VOR giebt er nicht, es bedeutet wohl ORdinis SerVORum.

---

7. (77 MM.)

COEPIT · FACERE · ET · POSTEA · DOCERE · Das Brustbild des heiligen Bernhardinus von Siena linkshin; die Kapuze ist über den Kopf gezogen, im linken Arm hält er ein Buch.

MANIFESTAVI · NOMEM · (so) TWM · HOMINIBVS ·, in einem zweiten engeren Kreise: ANTONIO · MARESCOTO · DA · FERARA · F · Im Felde yhs von einem Flammennimbus umgeben. Das h bildet oben ein Kreuz, an welchem eine kleine Tafel mit I N R I befestigt ist.

In der Königlichen Sammlung; Mazzuchelli I IX 1; Trésor Méd. ital. II XIII 4.

S. Bernhardinus war im Jahre 1431 in Ferrara, wie Mayr Monete e medaglie Ferraresi sagt, allein die Medaille ist wohl erst nach seinem im Jahre 1444 erfolgten Tode verfertigt worden.

Das Monogramm Christi inmitten der Sonne führte er ein, und wurde deshalb als Verbreiter eines heidnischen Symbols, der Sonne, verfolgt, jedoch 1450 heilig gesprochen.

Bei Mazzuchelli, an der angeführten Stelle No. 2, ist die Vorderseite einer zweiten Medaille mit dem identischen Kopf (Abguss von demselben Modell) aber ohne die Umschrift, statt deren ein breiter Rand die Medaille umgiebt — sie ist nun 94 mm gross — auf welchem in Mönchsschrift steht: + IN · NOMINE · IHЄ · OMNE · GENV · FLECTATUR · CELESTIUM · TERESTRIV · INFERNO ·

Es giebt eine grosse Medaille ohne Künstlernamen, auf welcher Ercole Marescotto dargestellt ist. Er war ein Sohn des Galeazzo, dessen Medaille Antonio Marescotto verfertigt hat. Allein die Medaille des Ercole ist doch wohl nicht von unserm Künstler. Ercole starb im Jahre 1518, 80 Jahre alt, und ist dort mindestens fünfzigjährig dargestellt, daher ist die Medaille frühestens 1490 gemacht, zu einer Zeit wo unser Künstler, dessen Arbeiten mit 1446 beginnen, wohl kaum mehr thätig sein konnte.

Vielleicht ist die fragliche Medaille von Sperandio, welcher, gleich Marescotto, den Vater des Ercole, aber in dessen hohem Alter, modelliert hat.

Ein Exemplar dieses schönen Werkes befindet sich in der Königlichen Sammlung. Abgebildet ist sie im Litta Fasc. 43, No. 3.

JACOBUS LIXIGNOLO

steht auf der folgenden, 1460 in Ferrara gegossenen Medaille, dem einzigen bekannten Werke dieses Künstlers. Einen Maler Jacobus de Lusciniis, 1471 in Parma, führt Jacob Burckhardt im Cicerone (vierte Ausgabe II. S. 587) an.

Diese Medaille ist recht schön. Sie ist der folgenden des Petrecinus sehr ähnlich; beide stellen denselben Fürsten dar, beide sind von 1460, ihre Kehrseiten haben auch viel verwandtes, und selbst die Eigenheiten der Buchstabenformen finden sich auf beiden.

82 MM).

BORSIVS · DVX · MVTINE · ET · REGII · MARCHIO · ESTENSIS · RODIGII · COMES · ET · C · Brustbild mit Mütze rechtshin.

OPVS IACOBUS LIXIGNOLO MCCCCLX Felsige Gegend, in welcher ein sitzendes Einhorn mit dem Horn einen Quell erschürft. Oben die Sonne.

Königliche Sammlung; Argelati de monetis Italiae I. S. 64 Tafel LII 7. Litta Fasc. XXVI No. 12; Trésor Méd. ital. II XV 2 (wo in der Abbildung IACOBIS steht).

Die Vorstellung der KS. findet sich auch auf Borso's Medaille von Marescoto.

PETRECINUS

von Florenz, verfertigte 1460 die beiden folgenden Medaillen; auf der zweiten heisst der Name Petrocinus.*)

Auf der unter Papst Eugen IV. von Antonio Filarete verfertigten bronzenen Hauptthür der Peterskirche ist links unten in der Mitte eines Feldes eine Art von Medaille eingesetzt, welche einen Profilkopf, nicht den Papst, auf blauem Schmelzgrunde darstellt, ringsum die eingegrabene Aufschrift ANTNIVS · (so) PETRI · DE · FLORENTIA · FECIT · MCCCCXLV, und gegenüber an der entsprechenden Stelle des andern Thürflügels ist gleichsam als Kehrseite die Aufschrift OPV
S
ANTO
NII angebracht.

Also heisst hier Filarete: Antonius Petri de Florentia, und man könnte fragen: ist der Petrecinus de Florentia der Medaillen etwa Antonius Petri de Florentia?

1, (95 MM).

BORSIVS · DVX · MVTINE · Z · REGII · MARCHIO · ESTENSIS · RODIGII · ec · COMES Brustbild mit Mütze linkshin.

OPVS · PETRECINI DE FLORETIA MCCCCLX Eine felsige Gegend, in welcher ein sechseckiges Kästchen mit geöffnetem Deckel steht; dasselbe ist mit Wasser gefüllt auf welchem ein Ring schwimmt. Oben die strahlende Sonne.

Friedlaendersche Sammlung; Köhler MB. XVIII 41; Heraeus 52 4; Litta Fasc. XXVI 9; Trésor Méd. ital. II XV 3. Auch Argelati de monetis Italiae I S. 64 Tafel L II 8.

Ein kleineres Exemplar, ohne den Rand welcher die Umschriften enthält, befindet sich in der Goethe'schen Sammlung; ohne Zweifel war beim Guss dieser Rand nicht gelungen und ist deshalb beim Ciselieren entfernt worden. Neben dem Kopf ist BORSIVS DVX MVTINE ET REGII vom Ciseleur eingraviert. Derartige Veränderungen an einzelnen Exemplaren, welche beim Guss theilweis misslungen dennoch ausgegeben worden, finden sich nicht so ganz selten.

---

*) In der Lemonnier'schen Ausgabe des Vasari Th. IV S. 157 Anm. 3 wird „Petrellinus" als Verfertiger der ersten unsrer Medaillen, auf Borso d'Este, genannt; dies ist wohl nur ein Druckfehler.

2, (53 MM).

COMITIS· ZANFRĀN· DE· LA-MIRANDVLA ·:· Brustbild mit Mütze linkshin.

OPVS PETROCINI DE^F^LORENTIA MCCCCLX in einem Kranze.

Königliche Sammlung.

Auf dieser noch nicht abgebildeten Schaumünze nennt der Künstler sich abweichend Petrocinus.

Das F von Florentia hatte er vergessen, und hat es nachgetragen.

Johann Franz Pico della Mirandola regierte von 1450 bis 1467.

SPERANDEUS.

Man weiss nichts von diesem Künstler, der eine grosse Anzahl von Medaillen gemacht hat; auch Coddé Pittori Mantuani S. 141, giebt keine Aufschlüsse. Es scheint also vorläufig unmöglich, Nachrichten von ihm zu finden. Auffallend ist Vasari's Schweigen.

Dass Sperandeus aus Mantua war, lehrt die Aufschrift einer Medaille: Sperandeus Mantuanus dedit, alle anderen lauten nur OPVS SPERANDEI.

Litta nennt einmal den Sperandio: Miglioli; wie ich nachher unter Meliolus nachweisen werde, ist dies ein Irrthum, Sperandeus und Meliolus haben nichts mit einander gemein, und Bernasconi (S. 43 Anm. 11) hätte den Irrthum nicht nachschreiben müssen. Cicognara's ebenda wiederholte Nachricht: Sperandeus sei in Ferrara 1528 achtzigjährig gestorben, kann nicht richtig sein, dann wäre er 1448 geboren, aber seine älteste Medaille ist von 1462. Nagler macht aus den achtzig Lebensjahren gar hundert. Es ist mir nicht gelungen, Cicognara's Quelle zu finden.

Die vortreffliche Bronzebüste Mantegna's auf seinem Grabmal in S. Andrea zu Mantua ist ein Werk Sperandio's. Man möchte hieraus etwa schliessen, er sei Mantegna's Schüler gewesen, allein er hat von dessen idealem Streben, klassischen Formen und unübertroffener Ausführung auch gar nichts.

Bei dem Mangel an historischen Nachrichten müssen wir die Schaumünzen selber um Kunde vom Leben des Künstlers befragen. Sie sind zahlreich. Goethe und Meyer kannten nur vier, Cicognara zählt viele auf, aber manche waren ihm unbekannt. Nagler giebt im Künstlerlexikon eine Liste von 30, die sich aber auf 28 beschränkt, da zwei auf seltsamen Irrthümern beruhen; Bolzenthal führte nämlich in den Skizzen zur Geschichte der Medaillenkunst eine Schaumünze auf „Camilla Morzano" an, Nagler macht daraus Camillus Morzano, aber Bolzenthal hatte Camilla Sforza, welche aus dem Hause Marziano stammte, gemeint, und diese führt Nagler nach ihm auch richtig, also zweimal an. Ich kenne fast 50 Medaillen, und wenn man einige abzieht welche nur Combinationen von Vorder- und Kehrseiten sind, die auch in anderen Zusammenstellungen vorkommen, so bleiben noch etwa 45.

Ich habe versucht, sie chronologisch zu ordnen. Nur die Jahrzahlen 1472, 1473, 1474, 1479 stehen auf den Schaumünzen selbst*). Bei allen übrigen sind in der

*) Die Jahrzahl 1447, welche angeblich auf einem Exemplar der Medaille der Camilla Sforza steht, beruht auf Irrthum, wie unten gezeigt wird. Ebenso die Jahrzahl 1452 auf einer Medaille des Pendaglia.

folgenden Liste die Epochen angegeben in welcher jede entstanden ist. Bei Fürsten und manchen Staatsmännern, deren Lebensumstände nach den Hauptereignissen wenigstens bekannt sind, lassen sich diese Epochen oft aus ihrem Titel oder aus dem Lebensalter in welchem sie dargestellt sind, erkennen, selten mit einiger Sicherheit bei Gelehrten, und einige ganz unbekannte Männer sind nur bei ihren Stadtgenossen eingeschaltet. Diese Anordnung ist eben nur ein Versuch; manche historische Einzelheit bedarf gewiss der Vervollständigung oder gar der Berichtigung, die Schlüsse welche auf das scheinbare Lebensalter der Dargestellten gebaut sind, ruhen auf subjectiver Ansicht — allein im Ganzen wird das Resultat wohl richtig sein.

Man muss für die chronologischen Bestimmungen beachten, dass Divus nicht wie bei den römischen Kaisern einen Verstorbenen bezeichnet; in jener Zeit nahm man es mit diesen und anderen übermässigen Lobeserhebungen wie Sapientiae pater, Monarcha sapientiae nicht so genau.

Die folgende Uebersicht giebt die Medaillen nach der Zeit in der sie entstanden sind und nach den Vaterstädten der Dargestellten geordnet, und daraus ergeben sich die Aufenthaltsorte des Künstlers.

I. BOLOGNA, VENEDIG.

Giov. II. Bentivoglio, Bologna, um 1462
Francesco Sforza, Mailand, 1460—1466
Marino Caracciolo, Neapel, 1458—1497
Giov. II. Bentivoglio, Bologna, 1470—1480
Carlo Quirini, Venedig
Derselbe, Venedig, MCCCCLXXII
Pietro Albani, Venedig, MCCCCLXXII
Andrea Barbaccia, Venedig, 1466—1480
Agostino Bonfrancesco, Venedig?

II. FERRARA.

Bart. Pendaglia, Ferrara, ~~MCCCCLXXII~~
Pellegrino Prisciano, Ferrara, MCCCCLXXIII
Bart. Rovere, Ferrara, MCCCCLXXIIII
Ludovico Carbone, Ferrara, 1470—1480
Giacomo Trotti, Ferrara, 1471—1505
Federigo de Montefeltre, Urbino, 1474—1482
Galeazzo Manfredi aus Faenza, lebte in Ferrara, vor 1477
Alessandro Tartagni, Ferrara?, vor 1477
Sigismondo Este, Ferrara, 1470—1480
Fra Cesario Contughi, Ferrara, 1470—1490
Simone Ruefini, Ferrara
Card. Franc. Gonzaga, Mantua, um 1480
Ludovico Brognolo, Mantua.

III. BOLOGNA.

Virgilio Malvezzi, Bologna, MCCCCLXXVIIII
Anton. Gal. Bentivoglio, Bologna, 1483 bis 1491
Nicolao Sanuti, Bologna, nach 1482
Galeazzo Marescotti, Bologna, 1480—1490
Camilla Sforza, Pesaro, 1483—1489
Giuliano Rovere, Bologna, um 1487
Floriano Dolfi, Bologna, 1464—1506
Catelano Casali, Bologna, nach 1490
Guido Pepoli, Bologna, 1490
Andrea Bentivoglio, Bologna, um 1490
Giov. II. Bentivoglio, Bologna, um 1500
Antonio Sarzanella, Bologna
Carlo Grati, Bologna
Giov. Lanfredini, Florenz.

IV. FERRARA.

Ercole I. Este, Ferrara, um 1490
Derselbe und seine Gattin, Ferrara, vor 1493
Pietro Bono Avogario, Ferrara, 1490?
Nicol. da Correggio, Ferrara, um 1490
Agostino Barbadigo, Venedig, 1486—1501
Anton. Vinciguerra, Venedig, 1490
Franc. Gonzaga, Mantua, 1495.

Es ergiebt sich hieraus, dass Sperandeus sich in einem kleinen örtlichen Kreis bewegt hat. Bei weitem die meisten Dargestellten sind aus dem nahen Venedig und aus kleinen Städten am Adriatischen Meer; drei seiner Mantuanischen Stadtgenossen,

ein Florentiner und ein Neapolitaner können leicht auf Reisen Ferrara und Bologna besucht haben, so dass man mit einiger Sicherheit sagen kann, dass der Künstler nicht lange an anderen Orten gelebt haben wird.

Um 1460 war er in Bologna und hat die erste seiner drei Schaumünzen auf Johann II. Bentivoglio gemacht, welche sicher vor 1462 verfertigt ist. 1472 bis 1477 oder 1479 war er in Ferrara, dann wieder 1479 bis 1490 in Bologna, wo er die zweite und dritte Medaille auf Johann Bentivoglio gemacht hat, die zweite 1470 bis 1480, die dritte nach 1490. In letzterem Jahre war er wieder bei Hercules I. in Ferrara, und ging von da nach Venedig, wo er den Dogen Agostino Barbarigo und andere Venezianer modelliert hat. Die nachweislich späteste Medaille — andere können später sein — ist 1495 gemacht und stellt seinen Landesherrn, den Herzog Franz von Mantua dar. Wie ich schon gesagt habe, diese Angaben werden nur im Allgemeinen richtig sein, da die Epoche mancher Medaille nicht mit Sicherheit festzustellen ist.

Einen Fortschritt in seiner Kunst, dieser chronologischen Reihe folgend, vermag ich nicht zu erkennen.

Die aufgezählten sind die mir bekannten Medaillen mit des Künstlers Namen. Bolzenthal sagt, Sperandeus habe seinen Namen auf alle seine Werke geschrieben, aber daraus dass viele seinen Namen tragen, darf man doch nicht diesen kühnen Schluss ziehen, der gewiss irrig ist; denn es giebt manche unbezeichnete die nach Zeit, Ort und Styl sehr wohl von ihm sein können. So zwei auf Annibale Bentivoglio und mehrere andere Bentivogli, welche man bei Litta abgebildet findet; ein Ercole Bentivoglio mit dem Hercules der die Hydra besiegt, in der Sammlung des Brera; ein Robert Sanseverino im Königlichen Münzkabinet; eine sehr grosse Schaumünze des Herzogs Friedrich von Urbino (eine andere desselben trägt Sperandio's Namen); sie bezieht sich auf den dem Herzog 1474 vom König Eduard IV. verliehenen Hosenband-Orden, und ist in Reposati: Zecca di Gubbio e dei Duchi di Urbino, I S. 256, abgebildet. So könnte ich noch fortfahren, allein Vermuthungen nützen nichts. Cicognara erwähnt einen Bojardo von Sperandeus; ich kenne nur einen Matt. Mar. Bojardus, 1490 (Mazzuchelli I, XXIX, und Litta Fasc. XXI) allein ohne den Namen des Sperandeus und nicht in seinem Styl. Ob Cicognara wirklich einen mir unbekannten hatte, weiss ich nicht. SPR in der Aufschrift OMNIA VINCIT AMOR SPR einer Medaille auf Catarineia Pimpinella (Trésor, méd. ital. II XI 5) wird auf Sperandeus bezogen, gewiss irrig.

Der Kunstwerth dieser Arbeiten ist, wie mir scheint, überschätzt worden. Die W. K. F. sagen von der Schaumünze des Herzogs Friedrich von Urbino, die Schranken zwischen Kunst und Leben seien hier niedergeworfen, die Nase scheine Athem einzuziehen u. s. w. Die Kehrseite (mit dem Herzog zu Pferde) sei weit besser als eine ähnliche des Pisanus; Kunstfertigkeit, Verhältnisse und Formen sowohl als das Malerische im Geschmack hätten von Pisanus bis zu Sperandeus sehr beträchtlich zugenommen.

Mit aller Ehrfurcht vor Goethe's bewunderungswürdiger Einsicht in alle Kunst sei es gesagt, dies Urtheil scheint mir durchaus irrig. Auch wird es gleich darauf modificiert, indem von einer anderen Kehrseite gesagt wird, sie zeige keineswegs gewählte Formen; dies ist richtig.

In neueren Schriften heisst es dann gar, Sperandeus stehe auf einer höheren Stufe als Pisanus, er gebe den Köpfen mehr Ausdruck und Leben u. s. w. Wie es immer geht: beim Nachschreiben wird jeder Tadel, jedes Lob noch gesteigert. Gewiss,

er steht tief unter Pisanus; sind auch manche seiner Köpfe, besonders in den sehr selten vorkommenden gut cisilierten Exemplaren mit ungewöhnlicher Wahrheit und Lebendigkeit modelliert, so ist dagegen die Mehrzahl wie auf Bestellung gemacht, „ähnlich" ohne Zweifel, aber wenig anderes ist daran zu loben. Er hat so viele Medaillen gemacht, und manche sind so flüchtig gearbeitet, dass man glauben könnte, er habe diese Kunst als Gewerbe betrieben.

Noch weniger sind die Kehrseiten zu loben; in Erfindung wie in Ausführung entbehren sie durchaus des Adels und der Grazie, welche allen Arbeiten Pisano's eigen sind; die Gedanken, die Allegorien sind plump oder dunkel. Ein Beispiel plumper Allegorie: ein Mann mit Schreibfeder und offener Papierrolle steht auf einem am Boden liegenden Pfau, welchen er platt drückt, und dies bedeutet einen Schriftsteller welcher die Eitelkeit verachtet. Und wie dunkel die meisten Darstellungen bleiben, zeigt leider fast jede unsere Beschreibungen. Die Lust an spitzfindigen Allegorien mag nun freilich dem Geschmack der dargestellten Bologneser und Ferrareser Gelehrten jener Zeit schuld gegeben werden, sie war ja bekanntlich ein Auswuchs der Freude an der reichen Mannichfaltigkeit des wiederbelebten Alterthums. Allein die Zeichnung ist meist ebenso plump als der Gedanke. Das Relief springt stark und plötzlich hervor, ohne doch durch Schatten Wirkung zu machen — im Gegensatz zu dem stets mässig hohen Relief, durch welches Pisano so milde und erfreuliche Effekte zu bewirken wusste. Und nicht einmal sorgsam ist die Ausführung beim Modellieren; dem Ciseleur ward zuviel überlassen, und da gerade bei Sperandeus gut ciselierte Exemplare selten sind, so machen selbst Originalgüsse, und um so vielmehr Abgüsse aus späterer Zeit, den Eindruck von Rohheit, von handwerksmässiger Arbeit. Und mit diesem Charakter stimmt es eben, dass wir in der Reihe seiner Schaumünzen keinen Fortschritt zu erkennen vermögen. Nicht Pisanus allein, auch Matthäus de Pastis, Boldu, Constantius und Guazzalotti übertreffen ihn bei weitem. Zu den Abbildungen haben wir die schönsten seiner Arbeiten ausgewählt.

I. BOLOGNA, VENEDIG.

1, (79 MM).

IOANNES · BENTIVOLLVS · ARMORVM · DVCTOR · ILLVSTRIS. Brustbild mit Mütze linkshin.

OPVS · SPERANDEI · Johannes Bentivoglio, gewaffnet, linkshin sprengend, den Feldherrnstab in der Rechten.

Königliche Sammlung; Litta Fasc. XXXI 4.

Der im Jahre 1443 geborene Johannes II. Bentivoglio erhielt 1462 die Herrschaft in Bologna. Auf späteren Schaumünzen heisst er Princeps; demnach ist diese Medaille vor 1462 oder doch gleich darauf verfertigt. Er erscheint hier auch sehr jugendlich.

2, (86 MM).

FRANCISCVS · SFORTIA · VICECOMES · DVX · MEDIOLANI · QVARTVS · Brustbild im Harnisch, fast von vorn, etwas rechtshin gewendet.

OPVS · SPERANDEI Ein phantastischer Tempel, zweistöckig, mit Kuppeln.

Friedlaendersche Sammlung; Litta Fasc. I Parte V 4; Heraeus Tafel 56 3; Trésor Méd. ital. II IV 1.

Dem Bildniss nach kann die Schaumünze nur kurz vor seinem Tode, 1466, modelliert sein, er war im Jahre 1401 geboren und erscheint hier als Greis.

3, (98 MM).

MARINVS KARAZOLVS · NEAPOLITANVS · FERDINANDI · REGIS · EXERCITVS · MERESCALLVS Brustbild im Harnisch mit kleiner Mütze linkshin.

· OPVS · SPERANDEI · Jüngling in römischem Kriegskleide, den Feldherrnstab in der Linken, auf einem Löwen sitzend; ein Hündchen steht an seinem Knie.

Königliche Sammlung; Heraeus 33 1; Trésor Méd. ital. II X 2.

Ferdinand I. ward 1458 König, Caracciolo starb 1467, in diese Jahre fällt die Schaumünze.

---

4. (103 MM).

IOANES · BENTIVOLVS · BONŌN · LIBERTATIS · PRINCEPS Brustbild mit Mütze, und Kette über dem Kleide, linkshin.

Das Wappen der Bentivoglio von zwei Engeln gehalten. Im Abschnitt · OPVS · SPERANDEI ·

Königliche Sammlung; Litta Fasc. XXXI 3.

Da Johannes Bentivoglio hier Princeps heisst, ist die Schaumünze nach 1462 gemacht, und wahrscheinlich in den Jahren 1470 bis 1480, da er, 1443 geboren, hier im männlichen Alter erscheint.

5, (84 MM).

CAROLVS · QVIRINI · VENETI · Jugendliches Brustbild mit einer schief aufgesetzten Kappe rechtshin.

CAESARIANA · LIBERALITAS Die Kehrseite welche auch mit dem Kopfe des B. Pendaglia vorkömmt.

Trésor Méd. ital. II VI 1.

6, (84 MM.)

Die identische VS.

IN · IVSTE · EXTINGOR Stehende Frau, von vorn, in der Rechten eine erlöschende lange Fackel haltend. Unten MCCCCLXXII. Im Felde zu Seiten der Frau · OPVS · · SPERANDEI ·

In den Königlichen Sammlungen zu Mailand und Florenz.

7, (86 MM.)

PETRVS · ALBANVS · DE · VENETVS Brustbild mit Mütze linkshin.

SIC · ITVR · AD · ASTRA Eine Frau, sitzend, von vorn gesehen. In der Rechten hält sie einen langen Pfeil, um ihren linken Arm windet sich eine Schlange mit einem Drachenkopf. Ihren Sitz bilden die verbundenen Vordertheile eines Einhorns und eines Hundes. Unter OPVS · SPERANDEI ·

Trésor Méd. ital. II IX 4.

Der Dargestellte ist unbekannt; auch DE weiss ich nicht zu erklären. Die KS. kömmt auch mit der VS. der Camilla Sforza vor.

8, (86 MM.)

Dieselbe VS.

OPVS · SPERANDEI Mercur auf einem Ballen sitzend, von vorn, er stützt den Kopf in die rechte Hand welche auf dem Knie ruht, und hält in der Linken den Beutel, zu Seiten · MA RCVRI ·, und über seinem Haupte MCCCCLXXII ·

Königliche Sammlung.

Dieselbe KS. kommt auch bei Bart. Pendaglia vor.

9, (110 MM.)

ANDREAS · BARBATIA · MESANIVS · EQVES · ARAGONIAEQ · REGIS · CONSILIARIVS · IVRIS · VTRIVSQ · SPLENDIDISSIMVS · IVBAR (die Buchstaben sind mehrfach monogrammatisch verbunden). Brustbild linkshin, mit einer spitzigen Mütze, vor der Schulter sieht man die linke Hand.

FAMA · SVPER · AETHERA · NOTVS · Die Fama stehend, von vorn; sie ist in einen Harnisch und ein enganliegendes Gewand aus schuppenartigen Federn gekleidet, hat sechs Flügel, und hält in jeder Hand ein Buch, ein offenes und ein verschlossenes. Auch steht sie auf Büchern, welche auf einem Gehänge von Lorbeerblättern liegen. Unten OPVS · SPERANDEI · Ein kranzartiger Rand umgiebt das Ganze.

Königliche Sammlung; Mazzuchelli I XXIV 1; Heraeus Tafel 34; Bolzenthal, Skizzen zur Geschichte der Medaillenkunst S. 64 bildet die KS. ab.

Diese Schaumünze ist nach dem Jahre 1466 verfertigt, in welchem Barbaccia den Rathstitel erhielt welchen er hier führt. Er starb 1480 als einer der berühmtesten Rechtsgelehrten Italiens. Er nennt sich einen Messinesen, war aber wahrscheinlich aus Noto. Jubar wird zuweilen als Masculinum gebraucht.

10, (83 MM.)

AVGVSTINVS·BONFRANCISCVS· ADVOCATVS· CONCIS· Q· DVCALIS· CONSILIARIVS· SECRETVS Brustbild mit einer Kappe linkshin, eine Kette über dem Kleide.

OPVS · SPERANDEI · Ein bärtiger nackter Mann, in der Rechten ein Schwert (und eine Flamme?) haltend, auf einem Drachen stehend.

Einseitig im Königl. Münzkabinet. In der Kaiserl. Sammlung in Wien. Trésor Méd. ital. II VI 2 (der Text erwähnt irrig einen Hund).

Bonfranciscus ist unbekannt, ein Venetianer wie es scheint, CONCIS wird concionis erklärt.

Der Kopf dieser Schaumünze ist eine von Sperandeus besten Arbeiten, auch weit sorgsamer angeführt als die meisten.

II. FERRARA.

11., (85 MM.)

BARTHOLOMAEVS · PENDALIA · INSIGNE · LIBERALITATIS · ET · MVNIFICENTIAE · EXEMPLV · Brustbild mit Mütze, linkshin.

CAESARIANA · LIBERALITAS · Ein nackter Mann auf einem Harnisch sitzend, linkshin, in der vorgestreckten Rechten eine Kugel, im linken Arm eine Lanze haltend, den Fuss auf einen Beutel setzend, aus welchem Geldstücke fallen. Unten · OPVS · SPERANDEI ·

Friedlaender'sche Sammlung; Mazzuchelli I LXXIV 2.

B. Pendaglia, General-Factor des Este'schen Hauses vermählte sich 1452, Kaiser Friedrich III. war bei der Hochzeit gegenwärtig. Hier ist er sehr bejahrt, die Schaumünze ist sicher aus weit späterer Zeit, wohl von 1473 wie die folgende.

Dieselbe Kehrseite kommt auf der Medaille des Quirinus vor.

12., (85 MM.)

Die identische VS.

OPVS · SPERANDEI Mercur von vorn gesehen, auf einem Ballen sitzend, im Felde ihm zu Seiten · MA RCVRI ·, und über seinem Kopfe MCCCCLXXII.

Trésor Méd. ital. II IX 1; Mayr, Monete e medaglie Ferraresi S. 78 sagt, die Jahrzahl sei MCCCCLII, dies ist aber gewiss ein Irrthum, obwohl es möglich wäre, dass Sperandeus die Zahl geändert hätte.

Dieselbe KS. kommt mit dem Kopf des Petrus Albanus vor.

13, (87 MM).

PRISCIANVS · FERARIENSIS · EQVESTR · DECORATVS · AVRO · DVCIBVS · SVIS · AC · MERCVRIO · GRATISSIMVS · Brustbild mit Mütze linkshin. Zu Seiten

· SVPER · · GRAT ·
· ET · · IMIS ·

SPERANDEVS · MANTVANVS · DEDIT · ANNO · LEGIS · GRATIAE · MCCCCLXXIII · INPERFECTO Ein stehender bekleideter Mann hält auf der Rechten eine Flamme, in der Linken einen Stab oder Pfeil. Er steht auf einem am Boden liegenden Adler.

Königliche Sammlung; Mazzuchelli I XXII IV; Trésor Méd. ital. II XI 2.

Die Duces sind Borso und Hercules von Ferrara, deren Rath Peregrinus Priscianus war, SVPERis GRATus ET IMIS. Auf der KS. ist nach Mazzuchelli Prometheus dargestellt; die Vorstellung ist wohl so unerklärlich als viele andre, man möchte in dem Mann eher den Priscian selber sehen. Die Flamme ist häufig ein Symbol der Begeisterung.

14., (84 MM.)

RD.MVS BARTHOLOMEVS · DE · RVVER · EP̄S · FERRARIEN̄ · SIXTI · P̄P̄ · IIII · NEPOS · et C̄ · Brustbild mit Käppchen und kleiner Kapuze am Kleide, linkshin.

· OPVS · SPERANDEI · Der Wappenschild der Rovere mit dem Steineichen-Baum (robur), darüber die Mitra. Zu Seiten des Schildes steht vertieft (und zwar mit Punzen eingeschlagen)
· ANNO · MCCCCLX
XIIII.

Königliche Sammlung; unediert bis Promis in den Atti dell' Accademia di Torino 1867 die Medaille publiciert hat.

RD.MVS bedeutet reverendissimus; dass das Wort nepos hier NAEPOS geschrieben sei, wie Promis angiebt, wird durch seine vortreffliche Abbildung und durch unser Exemplar widerlegt.

15, (72 MM).

CANDIDIOR · PVRA · CARBO · POETA · NIVE · Brustbild mit Mütze und Pelzkleid, linkshin.

HANC · TIBI · CALLIOPE · SERVAT · LV̀DOVICE · CORONAM · Die sitzende Calliope reicht dem Dichter den Kranz. Sie ist nur unterwärts mit dem Mantel bekleidet und hat eine Rolle auf dem Schooss; er trägt die Tracht seiner Zeit, den langen Pelzrock mit herabhängendem geschlitzten Aermel; im Hintergrund ein Springbrunnen. Links im Felde steht
OPVS
SPERA
NDEI ·

Friedlaender'sche Sammlung; Mazzuchelli I XXI II; Trésor Méd. ital. I X 1.

L. Carbone, geb. 1436, Professor in Ferrara, starb 1482. Er ist hier recht alt, also etwa um 1470 oder 1480, dargestellt.

Die Aufschrift, ein Distichon, dessen Pentameter um die Kopfseite steht, ist aus Titi Strozii Erotikon lib. IV, Ad Carbonem poëtam et oratorem, Venetiis in aedibus Aldi 1513, 16°.

Ueber Carbo: Giornale Arcadico Th. 39 S. 224; Serapeum 1847 S. 147.

16, (88 MM).

OR · SETTV · QVEL · CARBONE · QVELLA FONTE Bekränztes Brustbild, rechtshin. An der schrägen Fläche des Abschnitts ist eingegraben OPVS · SPERĀDEI ·

CHE · SPANDI · DI · PARLAR · SI · LARGO · FIVME · Eine Sirene, von vorn gesehen, sie hält mit den Händen ihre beiden Fischschwänze. Ueber ihr steht in kleineren Buchstaben MVSIS · GRATIISQVE · VOLENTIBVS ·

In der Bibliothek zu Ferrara; Mazzuchelli I XXI, 1 Trésor II XI 1.

Die italienischen Inschriften beider Seiten bilden ein Ganzes; es steht wirklich SETTV für SEI · TV, wie Mazzuchelli irrig abbildet.

17, (80 MM).

JACOBVS · TROTTVS · EQVES · DIVI · HERCVL · CONSILIARIVS · REI · P · MODERATOR · Brustbild mit Mütze rechtshin.

OPVS · SPERANDEI · Ein stehender nackter bärtiger Mann, rechtshin, in der Rechten ein Schwert erhebend, den linken Fuss auf einen Drachen setzend.

In der Kaiserl. Sammlung zu Wien. Trésor Méd. ital. II V 2.

Trottus heisst auf der Schaumünze Rath Hercules' I. von Ferrara, dieser hat von 1471 bis 1505 regiert.

18, (89 MM).

DIVI · FE · VRB · DVCIS MŌTE · AC · DVR · COM · REG · CAP · GE · AC · S · RO · ECCL · CON · INVICTI · Brustbild im Harnisch mit Mütze linkshin.

OPVS · SPERANDEI Der Herzog im Schritt reitend, linkshin, er ist gewappnet, hat eine Mütze auf dem Haupt und streckt mit der Rechten den Feldherrnstab vorwärts.

Königliche Sammlung; Reposati: Zecca di Gubbio e dei Duchi d'Urbino I S. 250.

H. Meyer, dessen Abbildung die Schrift nicht genau giebt; Trésor Méd. ital. VIII 3 mit falschen Lesungen und Erklärungen der Aufschrift; MŌTE wird MVTinae erklärt, CON: CONservator! Die Aufschrift bedeutet: Divi Federici Urbini Ducis, Monteferetri ac Durantis Comitis, Regii Capitanei Generalis ac Sanctae Romanae Ecclesiae Confalonerii Invicti. Die letzteren Aemter erhielt er im Jahre 1474, wo er auch Herzog ward. Er starb 1482.

Einen etwas früheren Medaillon von ihm hat Paulus de Ragusio verfertigt, und einen 1468 bezeichneten Clemens Urbinas.

Ein Marmorrelief, welches seinen charakteristischen Kopf im Profil darstellt, befindet sich zu Florenz in den Uffizien, und zwar im Corridor der florentinischen Sculpturen, als Gegenbild zu Franz Sforza.

19, (66 MM)

GALEOTVS · MANFREDVS · INVICTVS · MARTIS · ALVMPNVS Brustbild mit Kappe und Harnisch, linkshin.

OPVS · SPERANDEI Palmbaum, um dessen Stamm ein Band geschlungen ist.

Königliche Sammlung; Litta Dispensa 142.

Galeotto Manfredi geb. 1440, ward 1477 Herr von Faenza. Die Schaumünze ist vor diesem Ereigniss verfertigt, da er hier den Titel nicht führt; er lebte damals nicht in seiner Heimath.

20., (90 MM.)

ALEXANDER · TARTAGNVS · IVRECONSVLTISSIMVS · AC · VERITATIS · INTERPREX · Brustbild mit einer Mütze, von welcher ein Tuch herabhängt, linkshin.

Auf einem Berg welcher durch die Unterschrift · PARNASVS · bezeichnet wird, ist Mercur auf einem Drachen sitzend dargestellt. Er ist nackt, trägt einen Hut und Flügelschuhe und hält im linken Arm den Caduceus. Aus des Drachen Maul gehen die Worte VIGILANTIA · FLORVI · Im Felde zu Seiten des Berges steht OPV̂ · SP ERĀDEI (mit erhabenen Buchstaben) das S von opus ist aber mit einer Punze eingeschlagen.

Friedlaender'sche Sammlung; Mazzuchelli I XXVI I; Trésor Méd. ital. I XXI 3.

In der Sammlung der Marciana zu Venedig ist ein Exemplar, auf welchem die Mütze die gewöhnliche Form — nicht das herabhängende Tuch — hat, und das Gesicht ein wenig verändert ist. Umschrift u. KS. sind die identischen. Sperandeus hat also sein Modell verändert.

Tartagna aus Imola, geb. 1424, gest. 1477.

21., (82 MM.)

ILLVSTRISSIMVS · SIGISMVNDVS · ESTENSIS · Brustbild linkshin, eine Kette über dem Kleide.

OPVS · SPERANDEI Ein geflügelter Knabe, stehend, hält in der Rechten einen Palmzweig, und in der Linken Waage und Schwert, auf das letztere stützt er sich.

Königliche Sammlung; Bellini Mon. di Ferrara Tafeln No. XII; Heraeus 54 7; Litta Fasc. XXVI 14; Trésor Méd. ital. II IV 2 (die Nachrichten im Text S. 3 sind falsch, er war nicht „der ältere vom Thron ausgeschlossene Bruder" des Lionell von Ferrara.)

Sigismund, geb. 1433, war ein jüngerer Bruder des Hercules, Lionell und Borso von Ferrara, erhielt 1501 die Herrschaft S. Martino zum Lehen, und starb 1507. Die Schaumünze wird etwa in den Jahren 1470 bis 1480 verfertigt sein, jedenfalls nicht nach 1501, da er hier nicht den Titel von S. Martino führt; er erscheint hier ziemlich jung.

22., (84 MM.)

FR̄ · CESARIVS · FĒR · ORDINIS · SER · B · M · V · DIVIN · ET · EXCELLEN · DOC · AC · DIVI · VER · FAMOSIS · PREDICATOR · Brustbild mit übergezogener Kapuze.

INSPICE · MORTALE · GENVS · MORS · OMNIA · DELET · Caesarius in trauernder Stellung sitzend und auf einen Schädel weisend, welcher zu seinen Füssen liegt. Unten OPVS · SPERANDEI ·

Königliche Sammlung; Mazzuchelli I XXI IV.

Frater Caesarius Contughi von Ferrara, vom Orden der Servi Beatae Mariae Virginis, ward 1467 Decan der Universität von Ferrara, und starb 1508.

23., (85 MM.)

SIMON · RVEFINVS · MEDIOLANI · FERRARIAEQ · ET · POPVLO · ET · PRINCIPIBVS · GRATVS · Brustbild mit Mütze linkshin.

· OPVS · SPERANDEI · Ruefinus stehend, von vorn, in einem Rocke bis ans Knie, mit einer Tasche am Gürtel, in der Rechten eine Schreibfeder, in der Linken ein grosses offenes Blatt. Er steht auf einem am Boden liegenden Pfau.

Königliche Sammlung, sonst nicht bekannt. Es steht Ruefinus, doch ist wohl Ruffinus gemeint. Die KS. scheint zu bedeuten dass der Dargestellte die Eitelkeit verachtet.

24., (91 MM.)

FRAN · GŌZAGA · CAR · MĀT · LIBERALITATIS · AC · ROE · ECC̄IE · IVBAR · Brustbild linkshin mit Käppchen und einer kleinen Kapuze am Kleide.

Pyramide, an welcher unten ein Täfelchen befestigt ist, auf dem (vielleicht) POE MATA steht. Rechts daneben sitzt ein Panther, links liegen Waffen, ein Harnisch, Schild, Bogen im Futteral und Köcher, welche sich oben in den Wolken wiederholen, also abspiegeln. Unten steht OPVS · SPERANDEI ·

Königliche Sammlung; Litta Fasc. XXXIII No. 67.

Franz Gonzaga, geb. 1444, ward 1461 Cardinal und starb 1483. Die Schaumünze ist gewiss nicht lange vor seinem Tode gemacht, da er durchaus nicht jugendlich erscheint. MAT bedeutet Mantuanae.

25., (84 MM.)

LVDOVICVS · BROGNOLO · PATRICIVS · MANTVANVS · Brustbild mit übergezogener Kapuze linkshin.

SPES · MEA · IN · DEO · EST Zwei betend gegen einander gekehrte Hände, von welchen der Rosenkranz herabhängt. Unten steht OPVS SPE RAN DEI

In der Sammlung des Herrn von Duisburg in Danzig; auch habe ich im Jahre 1863 einen stumpfen Abguss bei einem Mailänder Münzhändler gesehen. Die Hände sind so gestellt, dass die Daumen und Zeigefinger sich fast berühren.

III. BOLOGNA.

26., (84 MM.)

VIRGILIVS·MALVITIVS·BONON· PATRIAE · DECVS · ET · LIBERTATIS · CVSTOS · Brustbild mit Mütze linkshin.

·MCCCC· LXXVIIII Ein nackter bärtiger Mann sitzt auf einer Basis, hält ein Schwert in der Rechten, und stellt den Fuss auf einen Drachen. Unten OPVS · SPERANDEI ·

Königliche Sammlung; Trésor Méd. ital. II V 4.

27., (76 MM.)

ANT · GALEAZ · BENT · PROTON · APOST · DECVS · FELSINEAE · IVVENTVTIS · Brustbild mit Käppchen, linkshin.

OPVS · SPERANDEI Eine Frau mit einer Garbe im linken Arm, die Körner einer Aehre mit der Rechten kleinen Vögeln ausstreuend.

Königliche Sammlung; Mazzuchelli I XXVII III; Litta Fasc. XXXI 11; Trésor Méd. ital. II VIII 2 mit irrigen Jahresangaben im Texte.

Anton Galeazzo war ein Sohn Johannes II., geboren 1472, Protonotar 1483, Archidiaconus der Kathedrale von Bologna 1491. Die Schaumünze ist also in den Jahren 1483 bis 1491 verfertigt.

28., (90 MM.)

NICOLAVS · SANVTIVS · EQVES · DO · CO · SENATORQ · BONON · ITEGERRIMVS und in einem engeren Kreise OPVS · SPERANDEI · Brustbild mit Mütze rechtshin.

HIC · VIR . OPTIMVS · PAVPERV · PATE · DIEBVS · SVIS · INVMEROS · SERVAVIT · CIVES · PATRIAM · SVSTINVIT . ORNAVITQ · SACRA · RESTAVRA · ET · AVXIT · TESTATVS · DENIQ · ONIM (omnem) SVBSTANTIA · SVA · PIIS · VSIBVS · PERPETVO · SVBIECIT · VIXIT · ANN · LXXV · MEN · V · DI · XXV ·

ANO · AVT · NAT · D · MCCCCLXX-XII · DIE · XXVI · IVNII · RELIGIOSSISSIM · AD · SVPE · VOLAVIT Diese Inschrift steht in einer fünf Mal gewundenen Schneckenlinie. In dem kleinen Rund in der Mitte ist ein Pelikan, der sich die Brust öffnet.

Königliche Sammlung; Trésor Méd. ital. II VII 1.

Gewiss bald nach 1482, dem Todesjahre des Sanuti gemacht.

29., (102 MM.)

GALEAZIVS · MARESCOTVS · DE · CALVIS · BONONIEN · EQVES · AC · SENATOR · OPTIMVS · Brustbild mit Mütze rechtshin.

OPVS · SPERANDEI · Galeazzo Marescotto in langem Gewande sitzend zwischen Waffen und Rüstungsstücken, ein Buch in der Rechten haltend.

Königliche Sammlung; Mazzuchelli I XVIII 1, etwas verkleinert; Litta Fasc. XXXXIII.

Galeazzo Marescotti erscheint hier als Greis; er starb 1503 im 96. Jahre. Die von Antonio Marescoto verfertigte Schaumünze ist etwa im Jahre 1450, diese hier in den Jahren 1480 bis 1490 verfertigt.

30., (83 MM.)

CAMILLA · SFOR · DE · ARAGONIA · MATRONAR · PVDICISSIMA · PISAVRI · DOMINA · Brustbild fast von vorn, etwas linkshin gewendet, mit dem Wittwenschleier, der die Stirn bedeckt.

SIC · ITVR · AD · ASTRA · Frau auf einem Einhorn und Hunde sitzend u. s. w., die identische KS., welche vorn bei Petrus Albanus beschrieben ist.

Königliche Sammlung; Litta Fasc. I erste Tafel Nr. 7.

Camilla, eigentlich Covella, war die Tochter des Marino Marziano, Herzogs von Sessa und Verwandte des Königs Ferdinand von Neapel. Sie vermählte sich 1475 mit Constantius Sforza, Herrn von Pesaro. Nach seinem Tode 1483 führte sie die Herrschaft für ihres Gatten natürliche Kinder bis 1489, und nach dem Fall ihres Hauses 1499 ging sie nach Deutschland. Sie ist hier als Wittwe dargestellt und heisst Pisauri Domina, die Schaumünze fällt also in die Jahre 1483 bis 1489.

Dieselbe Vorderseite.

IN · IVSTE EXTINGOR u. s. f. Die Kehrseite, welche bei Carl Quirini vorn beschrieben ist.

Trésor Méd. ital. II Tafel V 2. Angeblich steht unten auf der KS. MCCCCXLVII, eine Jahrzahl welche bei Sperandio unmöglich ist. Auf der Abbildung des Trésor ist die Zahl nicht zu erkennen, da das Exemplar an dieser Stelle unvollkommen ist; es steht gewiss MCCCCLXXII, wie die identische Kehrseite bei Quirini hat.

Durch die Jahrzahl 1472 wird erwiesen, dass diese KS. nicht zur VS. gehört, sondern dass VS. und KS. hier hybrid zusammengesetzt sind, denn Camilla ward erst 1483 Wittwe.

Im Text des Trésor heisst es, Camilla Sforza, auf deren Medaille der Trésor 1447 liest, sei 1546 an den Marchese di Masserano verheirathet worden und 1569 gestorben! Hier ist eben alles falsch, es steht nicht 1447 sondern 1472; diese KS. mit 1472 kann nicht zur Camilla gehören, da diese erst 1483 Wittwe ward, und die hier dargestellte Camilla ist natürlich eine andere als die 1546 an den Marchese di Masserano verheirathete.

31., (76 MM.)

IVLIANVS · RVVERE · S · PETRI · AD · VINCVLA · CARDINALIS · LIBERTATIS · ECCLESIASTICE · TVTOR Brustbild mit Käppchen und kleiner Kapuze am Kleide, linkshin.

· VITA · SVPERA · Auf einem Schiff mit zwei Masten sitzt eine Frau mit verbundenem Munde, einen langen Pfeil im linken Arm haltend; mit der Rechten hält sie einem vor ihr sitzenden Hunde die Augen zu. Am Vordertheil sitzt ein Pelikan, welcher seine Brust öffnet die Jungen zu nähren; das Steuer lenkt ein Hahn. Unten OPVS · SPERANDEI ·

Königliche Sammlung; Mazzuchelli I XXXV VI, Mieris nederlandsche Vorsten I 266; Trésor Méd. ital. II X 1, mit ungenauer Aufschrift der VS. und falscher Beschreibung der KS. Litta, Dispensa 151, Medaillentafel, P. Julius II. No. 1.

Julian Rovere ward 1471 Cardinal, und 1503 Papst als Julius II; aus diesen Jahren 1471 bis 1503 ist die Schaumünze, und da er nach 1487 einige Zeit in seinem Bischofssitz Bologna sich aufhielt, kann sie mit Sicherheit der Epoche 1487 bis 1503 zugetheilt werden.

32., (83 MM.)

FLORIANVS · DVLPHVS · BONONIENSIS · DIVINI · ET · HVMANI · IVRIS · CONSVLTISSIMVS · Brustbild mit Mütze linkshin.

VIRTVTE · SVPERA · Ein nackter Mann mit janusartigem Doppelantlitz sitzt auf einer Basis. Er hält einen doppelten Schlüssel in der Rechten und setzt die Füsse auf einen Löwen. Oben fliegen zwei Adler. Unten steht OPVS · SPERANDEI ·

Königliche Sammlung; Mazzuchelli I XXXII V; Trésor Méd. ital. II VIII 1.

Nach Mazzuchelli war Florian Dolfi um 1464 Professor in Pisa und starb 1506.

33., (67 MM.)

CATELANVS · CASALIVS · BONONIENSIS · IVRECONSVL · PROTONOT · GRATIE · ET · VERITATI · Brustbild mit Kappe, linkshin.

Casalius fliehend, vor einer Frau (welche nach Mazzuchelli den Betrug vorstellt). Am Boden liegt ein todtes oder halbtodtes Kind. Unten steht · OPVS · SPERANDEI ·

Königliche Sammlung; Mazzuchelli I XXIII III; Litta Fasc. LVII; Trésor II X 3.

Casalius war, wie eine kleinere Schaumünze zeigt, 1453 geboren; er ward nach Litta 1490 Protonotar und starb 1502. Die Vorstellung der KS. ist unverständlich, da die Frau keine Attribute hat.

Die kleinere Schaumünze hat keinen Künstlernamen, kann aber auch von Sperandeus sein. Wir führen sie ohne Nummer an:

(32 MM.)

CATELANVS · CASALIVS · BONONIEN · AN · XXV · Brustbild mit Kappe linkshin.

HONOR AMOR VERITAS Die drei Halbfiguren neben einander. Im Abschnitt MCCCCLXXVIII.

Mazzuchelli I XXIII IV. Da Casalius im Jahre 1478 25 Jahre alt war, ward er 1453 geboren.

34., (83 MM.)

GVIDO·PEPVLVS·BONONIENSIS· COMES· Brustbild mit Mütze linkshin.

SIC· DOCVI· REGNARE· TYRANNVM · Zwei nackte Männer Schach spielend, der eine, bärtig und mit einem Turban, erhebt lehrend die Linke, der andere Spieler trägt eine Krone, einen Stab, und scheint den Lehren aufmerksam zuzuhören. Unten: · OPVS · SPERANDEI ·

Friedlaender'sche Sammlung; Trésor Méd. ital. II VII 2.

Guido Pepoli, geb. 1449, gest. 1505, ist hier in männlichen Jahren dargestellt. Die Beziehung der KS. ist dunkel, Guido war ein Rath Johann's II. Bentivoglio, aber auf dies Verhältniss passt die Vorstellung doch nicht.

35., (94 MM.)

ANDREAS· BENTIVOLVS· BONON· COMES· AC· LIBERTATIS· PATRIAE· SPLENDOR · Brustbild mit Mütze linkshin.

INTEGRITATIS · THESAVRVM · Einhorn, ein Schatzkästchen auf dem Rücken tragend, linkshin, den Kopf empor zur Sonne wendend. Unten OPVS · SPERANDEI ·

Königliche Sammlung; Litta Fasc. XXXI No. 17; Trésor Méd. ital. II VII 3.

Andreas war ein Verwandter und Zeitgenoss von Johannes II. Bentivoglio, er starb 1491; da er hier bejahrt dargestellt ist, wird die Schaumünze um 1490 verfertigt sein.

Die Bedeutung der KS. ist nicht klar; der Dargestellte war wegen seiner Freigebigkeit berühmt.

36., (98 MM.)

IO · BENT · II · HAN̄IB · FILIVS · EQVES · AC · COMES · PATRIAE · PRINCEPS · AC · LIBERTATIS · COLVMEN · Brustbild des Johannes Bentivoglio mit Mütze und im Harnisch, rechtshin.

OPVS · SPERANDEI Johannes Bentivoglio im Schritt linkshin reitend. Er ist gewaffnet und hält den Feldherrnstab; hinter ihm reitet ein Knappe, welchen man von vorn sieht, mit der Lanze.

Friedlaender'sche Sammlung; Litta Fasc. XXXI 6; Trésor Méd. ital. I IX 2; Mazzuchelli I XXXI 1 giebt eine entstellte Abbildung.

Hier ist der 1443 geborene Johannes Bentivoglio bejahrt, die Medaille wird um 1490 gemacht sein.

37., (73 MM.)

ANTONIVS · SARZANELLA · DE · MANFREDIS · SAPIENTIAE · PATER · Brustbild mit Mütze und Pelzkleid, rechtshin. Am Kragen des Pelzrocks sieht man Kopf und Schwanz eines Thierfells.

· IN · TE · CANA · FIDES : PRVDENTIA · SVMMA · REFVLGET · Eine sitzende weibliche Figur mit janusartigem Doppelgesicht, das vordere weiblich, das hintere bärtig. In der Rechten hält sie einen Zirkel und einen convexen Spiegel (wie es scheint), in welchen sie blickt; mit der Linken hält sie das Wappen von Bologna auf dem Knie. Der Sitz ist von zwei Hunden gebildet. Im Felde

· OPVS ·
· SPERAN
DEI

Friedlaender'schen Sammlung; Mazzuchelli I XXV II, Trésor II XII 1.

Gaetani, der Verfasser des Museum Mazzuchellianum, kannte diesen Sarzanella nicht; das Wappen, welches auf seinem Exemplar nicht deutlich war, beweist wenigstens, dass er aus Bologna stammt, ein Professor der Universität nach dem sapientiae pater zu urtheilen. Die KS. stellt die summa prudentia dar, in Vergangenheit und Zukunft blickend, und sich selbst im Spiegel beschauend; der Zirkel deutet auf das Abmessen, Hunde als kluge Thiere dienen ihr zum Sitz.

38., (112 MM.)

CAROLUS · GRATVS · MILES · ET · COMES · BONONIENSIS · Brustbild mit Mütze und Harnisch, linkshin.

RECORDATVS · MISERICORDIE · SVE · Der Ritter kniet vor einem grossen Kreuz rechtshin, SALVE geht aus seinem Munde, am Boden liegt sein Schwert, neben ihm steht sein Pferd von hinten gesehen, und links von ihm hält zu Pferd ein Knappe. Unten OPVS · SPERANDEI ·

In der K. Sammlung zu Florenz; Unediert.

Die KS. ist eine Nachbildung der ähnlichen Vorstellung auf der Schaumünze des Malatesta Novellus von Pisanus, aber plump und missrathen.

39., (86 MM.)

C · V · IOHANNES · ORSINI · DE · LANFREDINIS · DE · FLORENTIA · Brustbild mit Kappe linkshin.

SIC · PEREVNT · INSAPIETIVM (N übergeschrieben) SAGIPTE · ET · ILLVSTRANTVR · IVSTI Phantastisches, tempelartiges Gebäude von zwei Stockwerken, in dessen Inneres man hineinblickt. Auf den Ecken oben stehen zwei lautespielende Genien. Auf der Freitreppe steht oben eine Frau, gegen welche ein Mann, der vorn steht, einen Pfeil schiesst. Unten vertieft OPVS · SPERANDEI ·

Königliche Sammlung. Cicognara nennt diese Schaumünze; beschrieben oder abgebildet scheint sie nirgends zu sein.

Das N in insapientium ist auf dem Original so übergeschrieben, es war vergessen; sagipte für sagittae.

IV. FERRARA.

40., (116 MM.)

Die sich anschauenden Brustbilder des Herzogs Hercules I von Ferrara, linkshin, und seiner Gemahlin Eleonora von Neapel rechtshin. Darüber ein Cherub, darunter · OPVS · SPERANDEI · Umher ein kranzartiger Rand.

Die KS. fehlt.

Friedlaender'sche Sammlung. Heraeus giebt eine auch einseitige Abbildung ohne den Cherub und ohne die Aufschrift; die Fürstin trägt daselbst das goldne Vliess, was unmöglich ist. Er nennt das Paar Margarethe von Oestreich und Philibert von Savoyen, allein mit diesen haben die Personen der Schaumünze nun auch gar keine

Aehnlichkeit. Giordani (Almanacco di Bologna 1842 S. 34) erkannte richtig den Hercules und mit Unrecht tadelt ihn deswegen Mayr (Monete e medaglie di Ferrara S. 51). Es ist Hercules I., er gleicht durchaus dem Bildniss der folgenden Schaumünze.

Eleonora starb 1493.

41., (97 MM.)

DIVVS · HERCVLES · FERRARIAE · AC · MVTINAE · DVX · SECVNDVS · INVICTISSIMVS · Brustbild mit Mütze linkshin.

OPVS · SPERANDEI · Ein Palmbaum mit Früchten, auf einem Hügel, neben ihm zwei verdorrte Stämmchen.

Bellini Mon. di Ferrara Tafeln Nr. IX; Litta Fasc. XXVI 19; Trésor Méd. ital. II IV 3.

Hercules I., geb. 1431, regierte von 1471 bis 1505. Er ist hier bejahrt.

42., (90 MM.)

PETRVS · BONVS · AVOGARIVS · FERRARIENSIS · MEDICVS · INSIGNIS · ASTROLOGVS · INSIGNIOR · Brustbild linkshin.

Aesculap und Urania stehend, beide in der Tracht des 15. Jahrhunderts, im Felde ihnen zu Seiten · AESCV LAPIVS und · VRAN IE Aesculap ist langbärtig und hält einen Glaskolben und einen Zweig, er steht auf einem Drachen; Urania hält ein offenes Buch, worin astrologische Zeichen sind, und ein Astrolabium, sie steht auf einer Himmelskugel. Unten OPVS · SPERANDEI ·

Königliche Sammlung; Möhsen I S. 97 u. 105; Mazzuchelli I XXIII 1; Trésor II VI 3. Strozzi Periodico di Numismatica IV S. 217.

Er ward 1467 Professor in Ferrara und starb 1506. Er ist von Boldu im Jahre 1457 als Jüngling dargestellt worden, und wird etwa 1435 geboren sein; hier auf des Sperandeus Schaumünze ist er bejahrt, sie wird etwa 1490 verfertigt sein.

Er war ein berühmter Arzt, auch den Lorenzo Medici behandelte er, s. Roscoe's Leben des Lorenzo Th. II Anhang Letter 70.

43., (80 MM.)

NICOLAVS · CORIGIENS · BRIXILI · AC · CORIGIAE · COMES · ARMORVM · DVCTOR · ETC' Brustbild mit Mütze und im Harnisch linkshin.

IVSTICIA · AMBVLABIT · ANTE · TE · VT · PONAT · IN · VIA · GRESSVS · TVOS · Nicolaus in voller Rüstung mit offnem Visier zu Pferd, linkshin; er reicht seine Rechte einem vor dem Pferd stehenden Mönche. Unten OPVS · SPERANDEI ·

Königliche Sammlung; soviel ich weiss sonst nirgends.

Nicolaus da Correggio ward 1450 nach seines Vaters Tod geboren, und starb 1508. Er ist als einer der frühesten dramatischen Dichter Italiens berühmt, sein Schäferspiel Aurora ward 1487 in Ferrara aufgeführt.

Nicolaus erscheint hier etwa vierzigjährig, die Schaumünze ist also um 1490 verfertigt, wahrscheinlich in Ferrara, wo er oft und lange lebte.

Brixillum, berühmt durch Otho's Selbstmord ist das heutige Brescello am Po in der Nähe von Parma.

44., (91 MM.)

· AVGVSTINVS · BARBADICVS · VENETORVM · DVX · Das bärtige Brustbild mit dem Corno, fast von vorn, etwas rechtshin gewendet.

Der Doge knieend, rechtshin, die Fahne in den Händen, ihm gegenüber steht der Flügellöwe mit dem Evangelienbuch, linkshin. Im Abschnitt
· OPVS ·
· SPERA
NDEI

Königliche Sammlung; Trésor Méd. ital. II XII 2, wo irrig angegeben wird, die Regierung dieses Dogen habe 1466 begonnen, sein Ducat dauerte von 1486 bis 1501.

45., (81 MM.)

ANT · VINCIGVERRA · REI · P · VENET · A · SECRETIS · INTEGERRIMVS · Brustbild mit Mütze linkshin.

CELO · MVSA · BEAT Der Dichter als nackter Jüngling die Geige spielend sitzt auf einem von zwei Schwänen gezogenen Wagen, linkshin; im Hintergrund ein Lorbeerbaum. Unten
· OPVS · SPERANDEI ·

Königliche Sammlung; Mazzuchelli I XXXVIII 1.

Dieser Satirendichter starb 1517, er ist hier ziemlich bejahrt dargestellt.

Die Worte „coelo Musa beat" sind aus des Horatius achter Ode des vierten Buchs.

46., (97 MM.)

FRANCISCVS · GONZAGA · MANTVAE · MARCHIO · AC · VENETI · EXERC · IMP · Bärtiges Brustbild mit Mütze und im Harnisch linkshin.

OB · RESTITVTAM · ITALIAE · LIBERTATEM · Der Markgraf zu Pferd, zu einem neben ihm stehenden Pagen sich wendend, hinter ihm eine reiche Gruppe von Kriegern zu Pferd und zu Fuss. Unten OPVS · SPERANDEI ·

Königliche Sammlung; Trésor Méd. ital. I IX 1.

Franz II Gonzaga geb. 1466 gest. 1519. Die Kehrseite bezieht sich auf den Sieg über Karl VIII. 1495, die Schaumünze ist also in oder nach diesem Jahre verfertigt.

47., (82 MM.)

Keine Umschrift. Das Brustbild eines Mannes mit Mütze, linkshin, umgeben von einem Kranze, dessen eine Hälfte aus Epheu, die andere aus Lorbeer besteht.

Ein nackter Mann dem der Mantel auf dem Rücken hängt, sitzt von vorn gesehen in nachdenklicher Stellung, das Haupt in den linken Arm stützend. Hinter ihm ein Baum, dessen eine Hälfte blätterlos ist. Im Hintergrunde eine Landschaft mit einer Stadt. Unten · OPVS · SPERANDEI ·

Königliche Sammlung.

Es ist mir nicht gelungen ein andres Exemplar, das etwa den Namen des Dargestellten hätte, zu finden; einen Dichter bezeichnen wohl die den Kopf umgebenden Zweige. Ein Gemälde des Baldassar Estense, welches ich bei dessen Medaillen sogleich erwähnen werde, stellt denselben Mann dar.

48., (54 MM.)

INGENIVM · MORES · FORMAM · TIBI·PVLCHER·APOLLO· Jugendliches Brustbild linkshin, die hohe Mütze umgiebt ein Lorbeerkranz.

ARGVTAMQVE · CHELVM · DOCTE · PARVPE · DEDIT · Geflügeltes Einhorn (oder ein Pegasus mit einem Horne) auf den Hinterbeinen sitzend. Oben im Felde steht FATVM und darüber ist eine Wolke (?). Unten steht OPVS · SPERANDAEI ·

In der Sammlung Taverna, welche jetzt der Stadt Mailand gehört. Ein Exemplar das ich 1864 bei dem Münzhändler Guastalla in Florenz gesehen habe, war moderner Abguss mit Fehlern in den Aufschriften (CHELVN, SPERINDAEI) welche durch Unwissenheit des Ciseleurs sich erklären.

BALDASSAR ESTENSIS

hat 1472 zwei Medaillen auf Hercules I. mit seinem Namen bezeichnet; die Schriftsteller über Ferraresische Medaillen wissen nichts näheres von ihm, weder Mayr (S. 50) noch der von ihm citierte Cittadella; auch bei Ticozzi und Baruffaldi ist kein Aufschluss zu finden. Rosini vermuthet in der Storia della pittura, Baldassare möchte ein natürlicher Sohn eines der Fürsten des Hauses Este gewesen sein, weil auf einigen seiner verlorenen Gemälde das Wappen der Familie und der Diamantring, das Wahrzeichen des Hercules, gewesen sein sollen. Allein dadurch wird doch nicht bewiesen, dass der Maler ein Verwandter des Fürsten war; er kann ja den Namen Estensis von der Stadt Este, wenn sie seine Vaterstadt war, geführt haben.

Rosini giebt den Stich eines männlichen Bildnisses in Profil, welches sich in der

nun zerstreuten Galerie Costabili in Ferrara befand, und die Unterschrift hat BALDASSARE · ESTENSE · PIX · ANOR · 1493 · FEB · 23 ·

Der Dargestellte ist derselbe Mann, welchen Sperandeus auf seiner umschriftlosen Medaille No. 47 dargestellt hat, wie die Vergleichung des Rosini'schen Stiches mit dieser Medaille zeigt; dieser Unterschrift nach könnten wir hier ein Bildniss des Baldassar selbst vermuthen?

1., (83 MM.)

HERCVLES · DVX · FER · MVT · 7 · REGII · MARCHIO · ESTENSIS · RODIGIIQVE · COMES · Das Brustbild im Harnisch linkshin, darunter steht · 1472 ·

BALDASARIS · ESTENSIS · OPVS · Der Herzog im Schritt reitend, linkshin. Er ist gewappnet und hält den Feldherrnstab in der Rechten.

Königliche Sammlung; Bellini Monete di Ferrara Tafeln No. VII; Heraeus Tafel 53 No. 1; Trésor Méd. ital. II XVI 4.

---

2. (27 MM.)

HERCVLES · DVX · FERRE · MVTI · 7 · REGII · M · E · 7C · Das Brustbild mit einer Mütze, linkshin.

BALDESARIS · ESTENSIS · OPVS M · CCCC · LXXII · (ein Zierrat.) Ein offenes Buch, darüber drei Augen neben einander, und über diesen ein Wagebalken.

Friedlaender'sche Sammlung; Bellini Monete di Ferrara Tafeln No. VI; Heraeus Tafel 53 2; Trésor Méd. ital. II Tafel XVI 2.

Nach dem Trésor bedeuten die drei Augen die Quellen der menschlichen Erkenntniss: das canonische, das bürgerliche Recht und die Philosophie. Der Wagebalken würde dann wohl bedeuten, dass diese Quellen gleiche Wichtigkeit haben, doch bin ich nicht sicher, ob dies Instrument ein Wagebalken sein soll.

CORADINUS M.

nennt sich der Künstler auf seinen Medaillen; Corradinus Mutinensis oder Francesco Corradini nennen ihn dagegen die modernen Schriftsteller. Warum das M grade Modena bedeuten soll, wird nicht gesagt; wenn schon die Vaterstadt ihm willkürlich bestimmt wird, so hat er den Vornamen auf noch seltsamere Weise erhalten. Es ist vorn gesagt worden, dass die Buchstaben F S K I
P F T welche auf der Kehrseite der von Pisano verfertigten Schaumünze mit seinem eignen Bildniss stehen und die sieben Tugenden bezeichnen, im Trésor FranciscuS KorradinI Pictor FeciT gedeutet werden — nur dieser Deutung verdankt Coradinus den Vornamen Franciscus, und einer hat dies dem anderen nachgeschrieben.

Wir kennen eine Vorderseite und zwei Kehrseiten, alle auf Hercules I. von Ferrara bezüglich, und mit den eingravierten wechselnden Zahlen 1472 1473 1475 bezeichnet.

1., (56 MM.)

HERCVLES · DVX · FERARIE · MVTINE · ET · REGII · Brustbild linkshin mit Mütze. Auf dem bei Bellini abgebildeten Exemplar steht, eingegraben, am Abschnitt MCCCCLXXII ·

· GADES · HERCVLIS · Drei Säulen, im Meere stehend, vorn am Ufer steht Hercules als nackter Jüngling, mit Löwenfell am Rücken, in der Rechten eine Lanze, am linken Arm den Schild, auf diesem ist das Sinnbild des Herzogs Hercules: ein Ring, in dessen Mitte eine Blume. Unten steht OPVS · CORADINI · M ·

In der Königlichen Sammlung; Bellini Monete di Ferrara Tafeln I 5; Litta Fasc. XXVI Theil II 17 mit der Jahrzahl MCCCCLXXV; Heraeus Tafel 53 8; Trésor Méd. ital, II XVI 3 ohne Jahrzahl.

Die eingravierte Jahrzahl wechselt, Cicognara giebt an, es stehe 1473, auf manchen Exemplaren fehlt sie. Die Abbildungen weichen sehr von einander ab, vielleicht sind im Modell Veränderungen vorgenommen.

2., (56 MM.)

Die Vorderseite des Vorhergehenden.

OPVS CORADINI M Ein Ring mit einem Edelstein, in der Mitte des Ringes eine Blume, deren Blätter sich um den Ring schlingen.

Diese Kehrseite habe ich nur in dem Exemplar in Goethe's Sammlung, wo sie mit einer ihr fremden Vorderseite Karls VIII. von Frankreich vereinigt ist, gesehen, mit ihrer eigenen Kehrseite ist sie im Trésor Méd. ital. II, XIX, 4 abgebildet.

Allein die Kehrseite des Coradinus muss zu einer Vorderseite des Hercules I. von Ferrara gehören, denn dieser Ring ist sein Sinnbild, er kommt auf seinen Medaillen und Münzen vor, z. B. auf dem Schild der vorigen, auf einer Medaille bei Bellini Monete di Ferrara Tafel 8; und eine seiner Münzen hiess von dem darauf dargestellten Ringe: diamante (Bellini S. 134).

MEA.

MEA F steht mit kleinen Buchstaben im Abschnitt der Kehrseite einer Medaille, er scheint danach sicher ein Künstlername zu sein, und das F wird dann fecit bedeuten. Bekannt ist dieser Künstler nicht, die Medaille ist um 1520 gemacht, wahrscheinlich zu Ferrara oder zu Bologna. Mea ist die gebräuchliche Abkürzung des Namens Bartolomea.

Der Kopf ist von guter Arbeit, die Darstelluug der KS. ungeschickt.

(45 MM.)

PE· POMPONATIVS MAN· PHILOSOPHVS ILLVS (illustris) Kopf rechtshin.

DVPLEX GLORIA Fliegender Adler von vorn, einen Kranz in den Krallen haltend; unter ihm steht ein Lamm, linkshin. Im Abschnitt MEA F.

In der Königlichen Sammlung; Mazzuchelli I S. 173 Tafel 39, 4; Trésor Méd. ital. I XXXVII 3.

Pomponatius war 1462 geboren, und starb 1526. Er ist alt dargestellt, also etwa 1520. Er war Professor der Philosophie in Padua, Ferrara und Bologna.

J. FRIEDLAENDER.

BERNHARD STRIGEL,

DER SOGENANNTE MEISTER DER SAMMLUNG HIRSCHER.

Die öffentlichen wie die gesellschaftlichen Verhältnisse diesseits der Alpen, die grössere Abgeschiedenheit, die stillere Wirksamkeit und die anspruchslosere Stellung der Künstler in den germanischen Staaten sind der Grund, wesshalb hier die ersten Jahrhunderte der Kunstentwicklung weder in eine allgemeine Künstlergeschichte, wie sie Vasari's Werk für die gleichzeitigen italienischen Meister bietet, zusammengefasst sind, noch auch nur irgend erhebliche Berücksichtigung in historischen Schriften ihrer Zeit gefunden haben.

Es ist daher Aufgabe der Kunstforschung, aus den uns überkommenen Kunstwerken jener Zeit das Gleichartige zusammenzusuchen und feste Künstlerpersönlichkeiten daraus zu gewinnen, die wir bis auf weiteres nach dem Gegenstande eines besonders charakteristischen Werkes oder nach dem Orte, wo sich Hauptwerke befinden, als „Meister der Lyversberger Passion", als „Meister des Bartholomäusaltares" u. s. w. bezeichnen müssen. Die Geschichte der älteren deutschen und zum Theil auch die der älteren niederländischen Malerei ist überreich an solchen namenlosen Meistern; und doch wird ihre Zahl noch beträchtlich und rasch anwachsen. Denn die Specialforschung hat noch ein so weites Feld des „Unbekannten" vor sich, woraus sie bestimmte Richtungen und bestimmte Individualitäten auszuscheiden und festzustellen hat, dass die schwierige Arbeit oder der seltene glückliche Zufall der Auffindung eines Künstlernamens für eine solche nur aus den Werken gewonnene Künstlerpersönlichkeit damit in keiner Weise Schritt halten kann.

Der Name, welchen ich diesem Aufsatze vorangesetzt habe, ist ein solcher glücklicher Fund für einen Meister, welcher grade in neuester Zeit mehrfach genannt wurde, und auf den durch das Zusammenwirken verschiedener Forscher ein sehr beträchtliches Malerwerk aufgehäuft war, der sogenannte Meister der Sammlung Hirscher.

Meines Wissens ist es Alfred Woltmann, welcher in seinem Kataloge der fürstl. Fürstenbergischen Sammlungen zu Donaueschingen (1870) diese Bezeichnung zuerst gebraucht, und welcher (jedoch nach dem Vorgange Förster's in seiner „Geschichte der deutschen Kunst" II, 198) das Verdienst hat, im genannten Kataloge — neben einer Charakteristik der künstlerischen Eigenthümlichkeit der auf diese Persönlichkeit zurückzuführenden Gemälde — ein ausführlicheres Verzeichniss derselben gegeben zu haben. Dasselbe ist seitdem wesentlich vermehrt worden, namentlich durch O. Eisenmann in Schnaase's achtem Bande, wo jedoch irrthümlich einige der Bilder wieder einem besonderen schwäbischen Meister unter Augsburger Einfluss zugeschrieben sind, und gelegentlich in der Zeitschrift für bildende Kunst; Eisenmann schrieb auch zuerst eine Anzahl von Bildnissen derselben Persönlichkeit zu. Ferner wies mir L. Scheibler schon für die letzte Auflage von Burckhardt's Cicerone zwei Bildnisse dieses Meisters in italienischen Galerien nach. In neuester Zeit hat W. Schmidt (Kunstchronik, 1880, S. 635) dieselbe Hand noch in mehreren Werken der Pinakothek und des Belvedere erkannt. Nach dem Namen des Malers, dessen Bilder unter den verschiedensten Benennungen, die Bildnisse namentlich unter Holbein's Namen gingen und zum grossen Theil noch gehen, hat keiner dieser Forscher gesucht; bot doch auch keinerlei Bezeichnung auf einem seiner zahlreichen Bilder oder gar eine Urkunde irgend welchen Anhalt dafür. Wenn ich seinen Namen jetzt gefunden zu haben glaube, so gestehe ich, dass auch ich nicht danach gesucht habe. Als ich mich im verflossenen Sommer der staubigen Arbeit unterzog, etwa zweitausend bei Gründung des Museums als völlig unbrauchbar und daher als „verkäuflich" ausrangierter Gemälde daraufhin durchzusehen, ob nicht das eine oder andere Bild darunter für unsere Galerie oder wenigstens für eine Provinzialsammlung von Interesse sein könnte, kam mir ein Familienbildniss in die Hand, welches mich sofort an ein weibliches Bildniss in der Sammlung von Frl. Gabriele von Przibram, an die grossen Porträts der Familie Rehlinger in der Pinakothek und an das „Grunewald" genannte Bildniss der Familie Kaiser Maximilian's I. im Belvedere, also an Werke, welche in neuester Zeit dem Meister der Sammlung Hirscher zugewiesen sind, erinnerte. Ich legte das Bild bei Seite und liess es zur Reinigung in das Restaurationsatelier bringen. Erst hier fiel mir im hellen Lichte eine durch Schmutz damals fast unkennbare Inschrift auf, welche die ganze Rückseite der Holztafel bedeckt. Nachdem das Bild gewaschen war, ergab sich der Inhalt, welchen ich hier in wortgetreuer Abschrift folgen lasse:

ANNO HVMANAE REPARACIONIS MDXX MENSE OCTOBRI
(L)EONE X PONT. MAX. QVVM CAROLVS V. PHILIPPI CASTELLAE
(R)EGIONIS AC GRANATAE REGIS FILIVS AQVISGRANI IN REGEM
(R)O. CREARETVR AC RO. CAESAR DESIGNARETVR BERNARDI
NVS STRIGIL PICTOR CIVIS MEMINGENSIS NOBILIS QVI SOLVS
EDICTO CAESAREM MAXIMILIANVM VT OLIM APELLES ALEXAN
DRVM PINGERE JVSSVS HAS IMAGINES MANV SINISTRA PER
SPECVLA FERME SEXAGENARIVS VIENNAE PINGEBAT.

(JO)ANNES CVSPINIANVS DOCTOR FRANCVS EX SCHWEINFVRT OLIM CAES.
(A)VG. MAXIMILIANI IMP. ACONSILIIS ET AD REGES HVNGARAIE BOEMIAE

AC POLONIAE VLADISLAVM LVDOVICVM ET SIGISMVNDVM ORATOR CAROLIO (V.) CAES. CONSILIARIVS AC LOCVM TENENS IN SENATV VIENENSI QVEM VVLGO ANWALDVM APELLANT. EX PRIMA CONIVGE ANNA OCTO LIBEROS GENVIT E QVIBVS HIC SEBASTIANVS FOELIX ANNVM AGEBAT ETATIS QVINTVM DECI-[MVM MINOR NATV NICOLAVS CHRISOSTOMVS DVODECIMVM GENITOR HORVM DVODEQVINQVAGESIMVM HAGNES NOVERCA QVADRAGESIMVM PRIMVM.

(PR)IMA TABVLA HABET IMAGINES MAXIMILIANI CAES. AVG.
(M)ARIAE DVCISSAE BVRGVNDIAE FILIAE CAROLI DVCIS PHIL.
(F)ILII REGIS CASTELLAE CAROLI V IMP. AVG. FERDINAN.
(INFA)NTIS HISP. ARCHIDVCVM AC NEPOTVM CAES. ET LVDOVI.
(REG)IS HVNGARIAE AC BOEMIAE.

Also Bernhard Strigel oder Strigil — wie er sich latinisierend schreibt — nennt sich der Maler des Bildes. Er war Bürger von Memmingen, im Jahre 1520, als er das Bild fertigte, fast 60 Jahre alt, demnach 1460 (oder 1461) geboren, war von Kaiser Max, dessen Bildniss er allein kraft kaiserlichen Edictes gemalt zu haben sich berühmt, in den Ritterstand erhoben, malte mit der linken Hand und lebte 1520 in Wien. Alles das besagt der erste Abschnitt der weitschweifigen Inschrift. Aus dem zweiten erfahren wir die Namen der auf der Vorderseite der Tafel dargestellten Persönlichkeiten: es sind der bekannte Rath Kaiser Maximilian's und Karl's V., Cuspinian, nebst zweien seiner Söhne und seiner zweiten Gemahlin. Neben letzterer ist die eigenthümliche Inschrift angebracht: SALOME VXOR PACIFICA I QVIA FILIOS PACIFICOS GENVIT. Neben den Köpfen der übrigen Personen stehen die Namen: ZEBEDEVS neben dem alten Cuspinian, und JACOBVS MAJOR CHRISTO COEVVS neben dem älteren Sohne. Oben an einem Baumstamm ist eine Tafel angebracht mit einem Wahlspruch, den der alte Cuspinian seinen Söhnen einschärfen wollte: FILII COLITE DEVM DISCITE PRVDENCIAM DILIGITE HONESTATEM.

Auf der Rückseite der Tafel folgt der Personenbeschreibung noch ein dritter Abschnitt, welcher von besonderer Wichtigkeit für die Bestimmung einer Reihe von Werken des Meisters ist. Es ist hier von einem anderen Porträtstück Strigel's die Rede, welches er selbst als ein Gegenstück, als die prima tabula bezeichnet. Sie stellte, wie er uns darin sagt, den Kaiser Max mit Gemahlin, Sohn, dessen Gattin, den Enkeln und Prinz Ludwig von Ungarn dar. Dieses Gemälde ist heute noch vorhanden, und zwar noch im Besitze der Habsburger Familie: es hängt im ersten Saal des oberen Stockwerks im Belvedere zu Wien, wo es unter dem Namen Gruenewald geht (No. 12). Wie unser Bild ist es auf weichem Holz gemalt und misst 2'3" in der Höhe bei 2' in der Breite — also auf Metermafs reduciert 0,71 : 0,63, während das unsrige (ohne Rahmen) 0,71 Meter Höhe bei 0,62 Meter Breite hat, also augenscheinlich Gegenstück bildet. Schon aus den dargestellten Personen ergiebt sich als wahrscheinlich, dass Dr. Scheibler, welcher nur nach der Verwandtschaft der Gemälde unter sich urtheilte, mit Recht die zwei Bildnisse Ferdinand's I. in den Galerien von Rovigo und in den Uffizien, wie verschiedene kleine Porträts der Familie Kaiser

Maximilian's im Belvedere sowie ebendort ein grösseres oft copiertes Bildniss desselben dem gleichen Meister wie jene Tafel mit der Familie des Kaisers zuschrieb. Und dass er mit Recht den Meister der Sammlung Hirscher als den Maler dieser sämmtlichen Bilder ansah, geht, ausser der malerischen Verwandtschaft und dem ihm sehr eigenthümlichen landschaftlichen Hintergrund mit einem See in der Ferne, am deutlichsten aus der Rückseite des Wiener Bildes hervor. Diese zeigt nämlich eine Darstellung der „Freundschaft Christi", welche in den Typen wie in der Färbung und Behandlung ganz unverkennbar auf dieselbe Hand weist, wie die Bildercyklen in Berlin, Nürnberg, München u. s. w., welche Woltmann und Eisenmann — wie bereits erwähnt — auf den Namen des Meisters der Sammlung Hirscher verwiesen hatten. Eisenmann hatte daraufhin zuerst demselben Meister eine ganze Reihe von Bildnissen zugewiesen. Unter diesen haben die beiden früher Holbein d. J. genannten grossen Porträtstücke der Pinakothek, Konrad Rehlinger von Augsburg und seine Kinder darstellend, wieder dadurch besonderes Interesse, dass mit ihnen figürliche Darstellungen vereinigt sind, welche wieder die engste Verwandtschaft mit den zahlreichen historischen Compositionen des Meisters zeigen: über dem landschaftlichen Grunde, von der für den Meister charakteristischen Bildung erscheint nämlich in dem einen ein Engel, im andern die Madonna mit Engeln in den Wolken.

Für andere Werke unsres Strigel verweise ich auf das Verzeichniss derselben am Schlusse dieses Aufsatzes.

Ueber die Persönlichkeit des Meisters vermag ich ausser den oben mitgetheilten aus seiner eigenen Inschrift sich ergebenden Thatsachen nur noch einige Schlüsse, die sich mit Wahrscheinlichkeit aus den Daten und der Herkunft mehrerer Bilder ergeben, hinzuzufügen. Während die augenscheinlich seiner früheren Zeit angehörigen Gemälde oder Folgen von Gemälden in den Galerien zu Berlin, München und Nürnberg aus Ortschaften in der Nähe von Memmingen stammen (aus Ravensburg, Schussenried, Aulendorf und Mindelheim) und daher seine anhaltende Thätigkeit an seinem Heimathsorte sehr wahrscheinlich machen, ergeben die beiden grossen Rehlinger'schen Tafeln, da sie einen Augsburger Patrizier darstellen, die Möglichkeit, dass Strigel im Jahre 1517, als er sie malte, dort sich aufhielt oder ansässig war. Wohl noch in demselben Jahre wird er nach Wien übergesiedelt sein, da ja sein hoher Mäcen, Kaiser Max, schon 1519 starb. Auch ergiebt die Inschrift auf unserem Bilde von 1520, dass Strigel damals das Familienbildniss des Kaisers schon gemalt hatte*). Da ferner die beiden Bildnisse Ferdinand's I. von 1524 und 1525 datieren, so dürfen wir wohl die Zeit seines Aufenthaltes in Wien mindestens bis in's Jahr 1525 ausdehnen. Das Datum 1528 auf einem weibliches Bildniss im Besitze von Fräulein von Przibram in Wien beweist — wenn es ihm mit Recht zugeschrieben wird, dass Strigel im Jahre 1528 noch am Leben war.

Meines Wissens ist keinerlei Urkunde über Bernhard Strigel bisher zu Tage gekommen. Wohl aber ist der Name Strigel in der Künstlergeschichte bereits bekannt. Von einem Claus Strigel aus Memmingen kommen in der Frauenkirche zu München zwei vom Jahre 1500 datierte und weitläufig bezeichnete Altarflügel mit Einzelgestalten von Heiligen vor, die gleichfalls auf Zeitblom als Vorbild hinweisen. Name, Geburtsort,

*) Der in dem 1520 datierten Bilde zu Donaueschingen dargestellte Graf Johann von Montfort hatte in Tettnang, unfern des Bodensees seinen Sitz. War derselbe in jenem Jahre vielleicht am Hoflager zu Wien?

Zeit und Kunstweise scheinen auf einen Verwandten unseres Bernhard zu deuten. Dasselbe gilt vielleicht auch für den aus der Bezeichnung auf seinen Altarwerken in Zell bei Staufen bekannten Johann Strigel; diese Altäre datieren vom Jahre 1442. (Vergl. Sighart, Geschichte der bildenden Kunst in Bayern, S. 603.)

Die österreichischen Forscher werden uns hoffentlich über den Aufenthalt dieses österreichischen Holbein am Hofe zu Wien gelegentlich urkundliche Belege beibringen.

Dem Verzeichniss der Werke unseres Meisters, welches Herr Dr. Scheibler so freundlich war, zusammenzustellen, schicke ich noch eine kurze Charakteristik seines Kunstcharakters zur Vervollständigung dessen, was Woltmann und Eisenmann (in Schnaase's VIII. Bd.) darüber beibringen, voraus.

Woltmann sagt von Strigel, dass sich in ihm „der Einfluss von Holbein dem Vater und von Zeitblom mische". Dagegen macht Eisenmann meines Erachtens mit Recht geltend, dass von Holbein's Eigenthümlichkeiten wenig bei ihm zu entdecken sei, dass er vielmehr auf Zeitblom als sein Vorbild zurückgehe. Auch der Umstand, dass Strigel etwa gleichalterig mit dem älteren Hans Holbein ist, spricht dafür, dass keiner von dem Andern abhängig war, sondern dass die Verwandtschaft unter ihnen auf ihre gemeinsamen Vorbilder zurückzuführen ist. Mit Zeitblom hat er die übermässig gestreckten schwerfälligen Gestalten gemeinsam, mit ihm auch den charakteristischen Gesichtstypus, welcher an der langen, grossen Nase, an dem breiten Mund und dem kleinen vorspringenden Kinn am leichtesten kenntlich ist. Aber Strigel ist durchweg naturalistischer als Zeitblom, seine Gestalten sind hässlicher und plumper, besonders in den Extremitäten; die Füsse sind zuweilen geradezu als Plattfüsse bei ihm gebildet. Gegenüber der schlichten, oft nüchternen Ruhe bei Zeitblom macht sich bei Strigel ein Streben nach lebensvoller Bewegung geltend, das jedoch mehr in Aeusserlichkeiten sich kund giebt, wie in den flatternden Gewändern, welche sonderbar mit den steifen vierschrötigen Gestalten contrastieren. Ist Strigel so im Ausdruck und in der Zeichnung meist unbefriedigend, so ist er als Colorist den meisten gleichzeitigen und älteren Schwaben entschieden überlegen. Seine Färbung, die von einem brillanten Lackroth ausgeht, ist eine ausserordentlich tiefe. Sein Colorit ist sehr hell und zart, daher der Farbenauftrag im Fleisch nur sehr dünn. In der ersten Zeit giebt er seinen Tafeln einen Goldgrund; später bilden den Hintergrund Landschaften mit einem See in der Ferne, worüber sich ein tiefblauer Himmel wölbt.

Später scheint in Augsburg Hans Burckmair auf Strigel günstig eingewirkt zu haben; namentlich erinnert das kleine Berliner Bildchen mit dem hl. Norbert an diesen Meister. Die Färbung erhält mehr Licht und wird dadurch klarer, die Zeichnung ist richtiger, Haltung und Bewegung sind glücklicher. Seine Bildnisse, die meist dieser späteren Zeit angehören, zeigen einen durchaus individuellen Ausdruck und einen farbenprächtigen Sinn, aber dabei wenig Modellierung, geringe Zeichnung der Hände und mangelhafte Anordnung.

Zum Schlusse noch ein Wort über unser Gemälde. Starke Beschädigung durch Putzen und Retouchen haben offenbar s. Z. die Galeriedirektion veranlasst, dieses Bild von vornherein als unbrauchbar auszuscheiden. Diese Beschädigungen lassen auch nur noch ein bedingtes Urtheil über den künstlerischen Werth zu. Cuspinian und die Seinen sind als Halbfiguren, etwa in dreiviertel Lebensgrösse dargestellt. Auf künstlerische Anordnung macht das Bild keinen Anspruch. Die Köpfe sind sehr individuell und lebendig; die Hände sind wohlweislich zum grossen Theil versteckt; so weit man sie

sieht, sind sie schwach gezeichnet. Die Färbung ist leuchtend und tief in den charakteristischen Farben des Meisters: dem Zinnoberroth, welches durch verschiedene prächtige Lacke tief gestimmt ist, einem tiefen Schwarz und (im gemusterten Aermel des Vaters) einem sehr harmonisch wirkenden Grün, da der Grünspan darin sich nicht verändert hat. Den Grund bildet ein tiefblauer Himmel, an dessen Horizont der schmale Streifen eines Sees — wohl des der Heimath des Meisters benachbarten Bodensees — sichtbar wird. Links im Vordergrunde der Stamm eines hohen Baumes, der die charakteristischen Formen Strigel's zeigt; am See in der Ferne eine kleine Baumgruppe mit der dem Meister eigenthümlichen Laubbildung. — Woher das Bild in die Berliner Galerie gekommen ist, vermag ich nicht anzugeben. Es trägt keinerlei darauf bezügliche Bezeichnung. Auch sind die Bilder dieses Vorraths, die ursprünglich zum Verkauf bestimmt waren, nicht inventarisiert. Doch ist es wahrscheinlich, dass auch dieses Gemälde, wie die meisten unseres Vorraths, aus der Sammlung Solly stammt.

W. BODE.

VERZEICHNISS DER WERKE.

Bamberg, Gemäldegalerie:

No. 5. Predellastück, die Halbfiguren von Christus und vier Heiligen darstellend. („Art des Zeitblom" genannt.)

Berlin, Museum:

No. 563a—d. (Früher „H. Holbein d. J." benannt.) Vier Paare von Heiligen auf Goldgrund, ehemals Altarflügel. Johannes der Täufer und Magdalena, Laurentius und Katharina, Vitus und Margaretha, Elisabeth und Kaiser Heinrich. Sammlung Hirscher.

No. 583a. (Früher „H. Holbein d. J." benannt.) Der heilige Norbert mit dem knieenden Nobertinus und der heiligen Agnes. Schöne Gebirgslandschaft im Hintergrund. Klein. Sammlung Hirscher.

No. 606B, 606C. (Früher „Schwäbische Schule" benannt.) Vier Altarflügel, je zwei in einem Rahmen, Geburt Maria's und ihre Darstellung im Tempel, Heimsuchung und Maria's Tod. Unten Schriftbänder mit Beischriften auf den Flügeln. 606B das Datum 1515. Sammlung Hirscher, aus Schussenried stammend.

No. 1197a und b. (Früher „Schule Hans Holbeins des Vaters" benannt.) Christi Abschied von seiner Mutter. — Maria bekleidet Christus vor der Kreuzigung mit dem Lendentuch. Sammlung Hirscher.

Ohne No. Bildniss des Kaiserlichen Raths Cuspinian und seiner Familie. Mit Namen und Datum 1520; s. oben.

Donaueschingen, Fürstl. Fürstenberg'sche Sammlung:

No. 63. Der hl. Vitus, einen Besessenen heilend; Woltmann, Katalog.

No. 72. Brustbild des Grafen Johann II. von Montfort zu Tettnang. Bez. 1520, aet. 52. (Von Woltmann „schwäbische Schule, dem jüngeren H. Holbein nahestehend" benannt.)

Florenz, Uffizien:

No. 895. Kleines Brustbild Ferdinand's I. Bez. aet. 21; also 1524 entstanden. „Lucas van Leyden?" benannt.

(Früher) Freiburg, Sammlung Hirscher. Der gekreuzigte Christus zwischen Maria

und Johannes. Mit den Berliner Bildern 1197a und 1197b zusammengehörend. Waagen, Kunstblatt 1848 S. 238.

Karlsruhe, Kunsthalle:

No. 40 und 41. Christi Dornenkrönung und Beweinung. Zu den schönsten und reifsten Bildern des Meisters gehörend, übereinstimmend mit Berlin 583a. Klein. Aus der Privatsammlung des Grossherzogs Leopold.

No. 214 und 212. Maria's Verkündigung. — Abendmahl nebst Fusswaschung, letztere nach dem Motiv von Dürer's kleiner Holzschnitt-Passion. Sammlung Hirscher.

No. 210. Pestbild, dat. 1519. Wohl nur Werkstattarbeit. (Nach Woltmann's Bestimmung „oberdeutsch" benannt.)

Burg Lichtenstein bei Reutlingen. Ein Tafelbild; vergl. Grüneisen und Mauch, Ulm S. 36.

München, Nationalmuseum:

Zwei Altarflügel. Taufe Christi durch Johannes. — Johannes der Evangelist entgeht dem Vergiftungsversuch. Gestochen in E. Förster's Denkmälern deutscher Kunst.

München, (Früher) Herr Bildhauer Entres:

Kleines Altärchen. Aussenseite der Flügel: die heilige Anna selbdritt. — Die heilige Ottilia. Innenseite der Flügel: Die vierzehn Nothhelfer. Mitte: Marter der Zehntausend. Am Rahmen, unter den Flügeln die Inschrift: „Anno a natiuitate ihesu χρι millesimo quingentesimo vndecimo."

München, Alte Pinakothek:

No. 62 u. 67. Bildnisse des Konrad Rehlinger, Herrn von Hainhofen bei Augsburg, und seiner Kinder. Datiert 1517 (Bisher „H. Holbein d. J." benannt). Eisenmann, Zeitschrift für bildende Kunst, IX. 156, und Kunstchronik X, 681; Förster, Deutsche Kunst II, 229; Woltmann, Holbein 1. Aufl. II, 176.

No. 11, 13, 626, 1346. Folge der Vorfahren Christi; vergl. auch Nürnberg. (Erstere früher „Schühlein", letztere „Schongauer" benannt.) No. 626 lithographiert von Strixner. Waagen, Handbuch I, 184. Eisenmann a. a. O., Förster II. 198, Grüneisen a. a. O., Harzen in Naumann's Archiv, 1860, 29.

No. 737. Einzug David's. (Zuletzt „Schühlein", früher „Schongauer" benannt.) Waagen I, 178. Förster und Eisenmann a. a. O.

No. 724. Brustbild eines Haller. (Zuletzt „Hans Asper", früher „Walch" genannt; nach A. Michiels, Art flamand en France, S. 290, von Roger van der Weyden). Lithographiert von Strixner. W. Schmidt, Kunstchronik XV, 635.

No. 717. Brustbild Kaiser Maximilian's I. (Bisher „angeblich Walch" benannt.) Wohl nur Werkstattcopie. Ein besseres Exemplar im Belvedere zu Wien, noch geringere im Nationalmuseum und mehrfach in Tirol. W. Schmidt, Kunstchronik XV, 635.

München, Wittwe des Prof. Streber:

Die Apostel Petrus und Paulus neben einem Altar, worauf ein Kelch steht. Datiert 1521; gestiftet vom frater Jacobus Meusch.

Nürnberg, Moritzkapelle:

No. 84—87, 131 und 132. Folge mit den Vorfahren Christi (vgl. auch München, Pinakothek.)

No. 143. („Unbekannter Meister" benannt.) Halbfigur der Madonna mit dem

Kinde. Früher Baldung zugeschrieben; nach Waagen, Kunst und Künstler in Deutschland I, 195, italienisch; von Eisenmann, in Meyer's Künstlerlexicon I, 629 No. 15, als „am meisten an Baldung erinnernd" bezeichnet.

Rovigo, Städtische Galerie:

No. 119. („Holbein" benannt.) Brustbild Ferdinand's I. Bez. aet. 22 a° 1525. Von Mündler in den Beiträgen zum Cicerone S. 32 H. Holbein d. J. zugeschrieben.

Schwerin, Grossherzogliche Gemäldegalerie:

No. 24. Brustbild der Margaretha von Parma, früher „Holbein d. J." benannt. Gehört wohl zu der Folge kleiner Bildnisse der Habsburger Familie im Belvedere zu Wien, mit denen es auch in der Grösse übereinstimmt.

Sigmaringen, Sammlung des Fürsten von Hohenzollern:

(Früher „M. Grunewald" genannt.) Himmelfahrt Maria's; oben vier schwebende, unten neun singende Engel. Goldgrund.

Stuttgart, Museum:

(„Barthel Schön" benannt.) Drei Altarflügel: 372. Flucht nach Aegypten. — 373. Grablegung. — 405. Krönung Maria's. Stammen aus Aulendorf.

Ohne No. Vier Altarflügel: Geburt Maria's; Maria's Darbringung; Heimsuchung; Christi Darstellung im Tempel. Sammlung Hirscher.

No. 446, 458. („Schule Zeitblom's" benannt.) Die Hl. Barbara und Katharina. Nachträglich von Woltmann, Holbein I, 100, dem Meister der Sammlung Hirscher zugesprochen.

Wien, Belvedere:

Saal I. 12 („Grunewald" benannt.) Familie des Kaisers Maximilian I. Rückseite: Besuch des kleinen Johannes d. T. mit seinen Eltern bei der hl. Familie.

Saal I. 7, 8, 10 („Grunewald" benannt). Brustbilder von Ludwig II. von Ungarn als Kind, Max I. und Ladislaus II. von Ungarn. Vgl. Waagen, Wien I, 157. No. 11, Brustbild Karl's V, obwohl von gleicher Grösse, doch wohl niederländisch; viel geringer.

Saal I, 102 („Walch" benannt). Brustbild Kaiser Max' I. Vgl. Waagen, Wien I, 177*).

Wien, Galerie Liechtenstein:

No. 1053 u. 1057 („Zeitblom" benannt). Brustbilder von Mann und Frau. Von Eisenmann richtig bestimmt; vgl. Zeitschrift IX, 156.

Wien, Sammlung des Fräulein Gabriele von Przibram:

Weibliches Bildniss. Datiert 1528. Früher in der Sammlung Fr. Lippmann, No. 4.

Wien, Kunsthändler Miethke:

Männliches Bildniss. Früher in der Sammlung Fr. Lippmann, No. 24. Vgl. Eisenmann a. a. O.

L. SCHEIBLER.

---

*) Nach meiner Ueberzeugung, die Herr Dr. Fr. Lippmann theilt, sind auch die lebensgrossen Bildnisse eines jungen Mannes und seiner Gattin in ganzen Figuren (ebenda, No. 67 und 68, dat. 1525) von unserem Meister. Herr Dr. Scheibler glaubt ein frühes Werk von Amberger darin zu sehen.

RAFFAEL'S ENTWURF ZUR MADONNA DEL DUCA DI TERRANUOVA UND ZUR MADONNA STAFFA-CONNESTABILE.

Die Sammlung des Kupferstichkabinets wurde vor einiger Zeit durch eine Zeichnung von Raffael bereichert (siehe Amtl. Berichte a. d. K. Kunstsammlungen, I. Jahrg. Seite XXVII. sp. 2.), die wir, da sie bisher in genügender Weise nicht reproduciert worden ist, hier im Lichtdruck bringen.

Das 156 mm hohe und 128 mm breite Blatt aus dünnem festen Papier, ist auf beiden Seiten mit Entwürfen zu zwei Bildern Raffaels bedeckt, der eine zur Madonna del Duca di Terranuova in der Berliner Galerie, der andere zur Madonna Staffa-Connestabile in Petersburg. Beide Zeichnungen sind in derselben Ausführungsweise mit der Feder in brauner, oder vielmehr braungewordener Tinte gearbeitet. Der beiliegende Lichtdruck giebt den Farbenton der Zeichnungen ziemlich getreu wieder, aber nicht die Abstufungen des Farbenauftrages, nicht die Unterschiede zwischen den leichten Zügen und den sogenannten „Druckern" bei weitem nicht die Klarheit und Schärfe des Striches, die das Original zeigt. Namentlich die zarteren Linien und Ausläufer erscheinen in der photographischen Reproduction unzureichend gekommen und die Gesammtwirkung vergröbert. Das Blatt wird in der Kunstliteratur mehrfach erwähnt: in Passavant's Rafael, Deutsche Ausg. II. S. 276 No. 848, in der französischen Ausgabe desselben Buches II. S. 525 No. 584, in Herman Grimm's Raphael S. 92—95 und von demselben Autor in einem Aufsatz im XLIII. Bande der Preussischen Jahrbücher „Raphaels Madonna di Terranuova auf dem Berliner Museum".

Die Verschiedenheiten zwischen unserer Zeichnung und der Madonna Terranuova bestehen wesentlich in der Umgestaltung des viereckig projectierten Bildes zum Rund, in dem Wegfallen der Figur des hl. Joseph, der auf dem Entwurfe rechts hinter der Madonna, und des Engels, der links von ihr erscheint. Hingegen ist auf dem Bilde eine Kinderfigur mit einem Heiligenschein, die Grimm als hl. Jacobus deutet, hinzugekommen und den Hintergrund bildet eine Landschaft. Ferner ist noch die Stellung der Füsse des Christkindes, die Haltung der linken Hand der Maria, der Hände des kleinen Johannes im Gemälde umgestaltet worden. Der beistehende Holzschnitt nach der Madonna Terranuova (Fig. 3) wird das Verhältniss zwischen Entwurf und Ausführung leicht klarmachen.

In dem kürzlich erschienenen Buche von Ivan Lermolieff (Morelli)*) wird die Ansicht ausgesprochen, dass die Zeichnung, von der hier die Rede ist, nicht ein Werk des Raffael sondern des Perugino sei, und dass Raffael diesen Entwurf Perugino's bei der Ausführung des Rundbildes der Madonna Terranuova zu Grunde gelegt und mit den Veränderungen, die wir sehen, benutzt habe.

Eine weisgehöhte Kreidezeichnung in Lille (Braun, Phot. Kat. No. 46), welche dieselbe Composition wie unser Blatt zeigt, hält Morelli für eine Kopie, die Raffael

*) Die Werke der italienischen Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Leipzig 1880. 8°.



RAFFAELLO SANTI
ENTWURF ZUR MADONNA DEL DUCA DI TERRANUOVA

LICHTDRUCK VON A. FRISCH IN BERLIN



RAFFAELLO SANTI

ENTWURF ZUR MADONNA STAFFA-CONNESTABILE



Fig. 1. Kreidezeichnung in Lille.



Fig. 2. Federzeichnung in der Albertina.



Fig. 3. Madonna del Duca di Terranuova,
Berliner Galerie No. 247A.



Fig. 4. Maria mit dem hl. Franciscus und Hieronymus,
Berliner Galerie No. 145.

nach unserer Zeichnung von Perugino für seine Zwecke gemacht habe. Wir können uns dieser Ansicht nicht anschliessen, da uns die Liller Kopie keineswegs als ein Werk Raffael's sondern eines beliebigen späteren Kopisten erscheint. Die Liller Kreidezeichnung zeigt keine Compositionsänderung in dem Sinne der Anordnung des Gemäldes. Sie ist ein oben durch einen Bogen abgeschlossenes Viereck. Links wird, was sich weder auf der Berliner Federzeichnung noch auf dem Rundbild findet, der rechte Arm des Engels, der seine Hand auf die Schulter des kleinen Johannes legt, sichtbar. Die ganze Behandlung und die auffallenden Schwächen wie im Kopfe des Engels und dem Unterarm der Madonna etc. lassen kaum verstehen, wie man das Blatt als ächte und sogar mustergiltige Zeichnung Raffaels erklären will. Wir bringen stehend ein nach der Braun'schen Photographie gefertigtes verkleinertes Facsimile dieser (Fig. 1).

Im Zusammenhange mit den an den Entwurf zur Madonna Terranuova sich knüpfenden Fragen müssen wir hier noch einen andern Fall kurz erörtern, in welchem der Ansicht Morelli's zufolge Raffael ebenfalls nach einer fremden Zeichnung gearbeitet hat. Morelli behauptet, dass das Gemälde von Raffael „Maria mit dem hl. Franciscus und Hieronymus" der Berliner Galerie (Katalog No. 145) nach einer Zeichnung von Pinturicchio enstanden sei, einem Blatte der Albertina, das dort, wie wir meinen mit allem Fuge, Raffael heisst (Braun No. 134). Dieses, ein kräftiger sehr ausgeführter Federentwurf ist in der Behandlung vollkommen analog unserer hier in Lichtdruck publicierten Zeichnung. Allerdings hat die Wiener Zeichnung ein fremdartiges Element in dem Typus der Kopfbildung und der Haarform des Kindes, und dies hat Morelli wohl vornehmlich dazu geführt, das Blatt der Albertina dem Raffael ab und dem Pinturicchio zuzuerkennen. Ich glaube aber, dass dieser Typus des Kindes mit dem kleinen Mund, spitzen Kinn, scharf pointierten Näschen und krausen Haar auf eine ganz andere Quelle hinweist als auf Pinturicchio, nämlich auf Martin Schongauer, von dessen Kupferstichen er geradezu abgeschrieben ist. Wir geben auf Fig. 2 die Zeichnung der Albertina und darunter Fig. 4 das Gemälde der Berliner Galerie „Maria mit dem hl. Franciscus und Hieronymus" in kleinem Mafsstabe wieder.

Auf der stehenden „Madonna mit dem Kinde" des Schongauer (Bartsch No. 28) und auf dem „Christkinde" (B. 67) werden wir, wie ich glaube, den Ursprung des für Raffael so auffälligen Kindertypus wie er auf dieser Zeichnung erscheint finden, bestimmter und klarer als man ihn aus den mehr rundlichen und vollen Kinderköpfen des Pinturicchio herzuleiten vermag. Damit ist vielleicht auch die Erklärung für die nach Morelli so abweichende und ein untrügliches Kennzeichen bildende Form der Hände und Ohren gegeben (wirklich hat die sichtbare linke Hand der Madonna etwas an Schongauer Gemahnendes), und möglicher Weise auch die Erklärung für die eng ausgeführte fast kupferstichartige Behandlung des Striches. Auch das Motiv des auf dem Polster sitzenden Kindes findet sich bei Schongauer, dessen damals über alle Welt verbreiteten Blätter sicherlich in der Werkstätte Raffael's vorhanden waren. Halten wir nun diese angebliche Pinturicchio- vielmehr Raffael-Zeichnung oder das danach ausgeführte Gemälde mit unserem Entwurfe zur Madonna Terranuova zusammen, so gewahren wir eine überraschende Identität im Aufbau der Composition. Das Gemälde Maria mit dem hl. Franciscus und Hieronymus der Berliner Galerie ist in der allgemeinen Anordnung so sehr ähnlich dem unserer Meinung nach Raffaelischen, ursprünglich viereckigen Entwurfe zu der Madonna Terranuova, dass man sich des meines Wissens zuerst von Dr. Bode angeregten Gedankens nicht entschlagen

kann, Raffael habe bei der Anfertigung des Entwurfes zur Terranuova, noch seine frühere Arbeit, wenn ich so sagen darf, das ältere Drei-Figuren-Bild vorgeschwebt. Hier wie dort erscheint eine stehende Halbfigur rechts und links und hinter der Maria. Aus dem hl. Hieronymus auf der Madonna 145 (wie wir das Bild kurz bezeichnen wollen) ist auf der Zeichnung des Berliner Kabinets der Engel, aus dem hl. Franciscus der hl. Joseph geworden, und dieselben gefalteten Hände mit dem weggespreitzten kleinen Finger, die wir am Hieronymus der Madonna 145 sehen, hat auf dem Entwurfe zur Terranuova der hl. Joseph bekommen. Die Art wie Maria das Kind mit der rechten Hand am Leibe hält ist fast dieselbe auf der Madonna 145 und auf unserer Zeichnung und ebenso findet sich das Kopftuch der Maria, das sich oberhalb der Stirne um den Schädel legt und auf die Schultern herabfliesst, gleichmässig auf beiden Compositionen. Auf dem Gemälde der Madonna Terranuova ist die Haltung der linken das Christkind stützenden Hand abweichend von der Stellung im Entwurf und ebenso erscheint im Gemälde die Madonna ohne das Kopftuch, das ihr in dem früheren Stadium der Composition, nämlich in der Madonna 145 und in unserer Federzeichnung gegeben war. Ein unverkennbarer Zusammenhang verbindet die Federzeichnung des Berliner Kabinets einerseits mit der Madonna 145 und anderseits mit der Madonna Terranuova, in der Weise, dass die Zeichnung mitten inne steht zwischen der ältern Composition, welche die Madonna 145 und der spätern, welche die Madonna Terranuova repräsentiert. Dass der Entwurf zur Terranuova aus der Madonna 145 hervorgegangen ist, erscheint uns ebenso evident, als unbezweifelter Maſsen das Rundbild aus dem viereckigen Entwurf entstanden ist. Nur mit der Annahme, dass diese Werke Erzeugnisse desselben Geistes, dass der Entwurf zur Madonna Terranuova ebenso von Raffael ist wie die Madonna 145 und die Madonna Terranuova selbst, lassen sich die Thatsachen in dem geschilderten Verhältnis in Einklang bringen und erklären.

Die oben erwähnte Liller Kopie (Fig. 1) gewinnt hier insofern Interesse, als sie nach einem jetzt verschollenen Original gemacht zu sein scheint, welches wiederum eine Zwischenstufe der Gestaltung der Composition zwischen der Madonna 145 und der Berliner Federzeichnung war. Auf dem Liller Blatt legt die Madonna die linke Hand an den Körper des Kindes ähnlich wie auf der Madonna 145, während diese Linke auf unserer Zeichnung und auf der Madonna Terranuova frei ausgestreckt ist.

Zu erwähnen ist noch, dass sich in den Uffizien (Braun 514) ein Federstudium zum Körper der Madonna Terranuova mit dem Christkind findet. Der Kopf der Maria ist darauf nicht ausgeführt.

Der Entwurf zur Madonna Connestabile auf der Rückseite des Blattes zeigt die Composition fast völlig so wie sie im ausgeführten Gemälde erscheint, die Anordnung und beinahe auch das Format ist in der Ausführung beibehalten, nur geringe Abweichungen sind zu verzeichnen. An die Stelle der Frucht, wie es scheint einer Pfirsiche, die auf der Zeichnung Maria in der Hand hält und die das Christkind prüfend betrachtet, ist in der Malerei ein Buch getreten; der linke Fuss des Kindes ist in dem Bilde etwas mehr hinaufgezogen und die Linie des Ristes steht in einem spitzern Winkel zum Kontur des Schienbeines. An die Stelle des Diadems, das in der Zeichnung die Brust der Madonna ziert, erscheint in der Ausführung der leicht geschürzte Knoten eines dünnen Tuches.

Als vor einigen Jahren das Petersburger Bild vom Holz auf Leinwand übertragen wurde, kam die Untermalung zum Vorschein, auf welcher ganz wie auf

unserer Zeichnung die Madonna mit einer runden Frucht in der Hand sichtbar war*). Also erst während der Ausführung des Gemäldes gab Raffael der Madonna das Buch statt der Frucht in die Linke.

Auch der Umstand, dass die Rückseite unseres Blattes den ausgeführten Entwurf zur Madonna Connestabile trägt — den doch Niemand dem Perugino wird zuschreiben wollen — spricht für die Autorschaft Raffael's und nicht des Perugino. Morelli war dies unbekannt geblieben, wie er denn auch das Blatt nie selbst gesehen hat (zur Zeit, als er jene Bemerkungen niederschrieb, wusste er nicht von dem Verbleibe der 1879 an die K. Museen gekommenen Zeichnung); er urtheilt lediglich auf Grund der mittelmässigen Photographie, die bis dahin als einzige Reproduction davon existierte. Jeder Kenner von Handzeichnungen wird aber wissen, wie oft feinere Qualitäten des Originals in der Photographie entstellt erscheinen, wie denn auch jene Madrider Photographie die Eigenschaften der Zeichnung nur wenig vermuthen und sie plump und schwer genug erscheinen lässt.

F. LIPPMANN.

*) Die russisch abgefasste Denkschrift von Wassilschikof: „Die Kaiserliche Eremitage 1855—1880" Petersburg, 1880, 4⁰, giebt darüber Bericht. Die Untermalung des Bildes wurde gepaust und nach dieser Pause ein Konturstich angefertigt, welcher der citierten Denkschrift (Taf. XIII) beigegeben ist. Hiernach scheint die erste Anlage des Gemäldes fast vollständig mit unserer Zeichnung übereingestimmt zu haben; nur sehr geringe Abweichungen, wie eine kleine Aenderung in den Falten des Tuches auf dem Kopfe der Madonna lassen sich bemerken.

DIE ITALIENISCHEN SKULPTUREN DER RENAISSANCE IN DEN KÖNIGLICHEN MUSEEN ZU BERLIN.

Das Verständniss der plastischen Bildwerke der Renaissance, insbesondere der sogenannten Frührenaissance, welche als die eigentliche Blüthezeit derselben zu betrachten ist — wenn wir von der Einen Gestalt Michelangelo's absehen —, ist im Wesentlichen erst eine Errungenschaft der neuesten Zeit. Auch als solche ist sie noch auf einen kleinen Kreis beschränkt, obgleich die moderne Kunst mit der der Renaissance in Italien den einen gemeinsamen Ausgangspunkt in der Kunst der Antike hat. Aber die Art, wie beide auf dieselbe zurückgingen, war von vornherein grundverschieden. In der Renaissance hatte der neu erwachte Sinn für die Natur auch das Studium der Ueberreste der antiken Kunst erweckt; dies aber verwertheten die Künstler in naiver Weise nur zur tieferen Erkenntniss der Natur, während die moderne Kunst von vornherein in das bedenkliche Verhältniss der Nachahmung verfiel. Sie schaute die Natur durch die Brille der Antike an und zwar der Antike, wie sie die Archäologie vor hundert Jahren kannte und bewunderte, die in den oberflächlichen spätgriechischen oder römischen Wiederholungen hergebrachter Typen die Blüthe der antiken, der griechischen Kunst zu erblicken meinte. Als dann die romantische Richtung seit Anfang unseres Jahrhunderts den Blick wieder auf die Kunst der italienischen Frührenaissance lenkte, fiel er zunächst auf die Malerei und zwar auf eine jener modernen Kunstströmung verwandte einseitige und zum Theil kränkliche Richtung derselben, die in der sienesischen und umbrischen Schule gipfelt; und auch diese erzeugte wieder eine Verirrung in der modernen Kunst, welche in den Praeraffaelliten Englands ihre Höhe erreichte. Für den eigenthümlichen Reiz der Renaissanceplastik, die statt der antiken Einfachheit möglichste Mannigfaltigkeit, statt ihrer reinen Schönheit der Formen schärfste Charakteristik und ausgeprägteste Individualität anstrebt, konnte erst die neueste Richtung unserer Kunstentwicklung wie unserer historischen Forschung im Gebiete der Kunst, namentlich an der Hand der grossartigen Entdeckungen wirklich griechischer Meisterwerke, den Geschmack und das Verständniss ausbilden. Freilich sind wir aber noch weit davon entfernt, dass diese Gemeingut der Gebildeten geworden wären.

Es ist daher begreiflich, dass ausserhalb Italiens Bildwerke der italienischen Renaissance nur sparsam vertreten sind, dass es überhaupt nur drei Museen giebt, welche eine eigentliche Sammlung von plastischen Bildwerken der Renaissance Italiens aufzuweisen haben: der Louvre in Paris, das South Kensington Museum in London und unser Berliner Museum.

Die Sammlung des Louvre, die älteste aber wenigst umfangreiche, ist zufällig entstanden als Annex der grossen Sammlung von Ueberresten der französischen Plastik, welche aus den Zerstörungen der Revolution von 1793 gerettet sind. Sie besteht aus einigen Stücken des alten königlichen Besitzes, darunter Michelangelo's berühmte Sklaven, einzelnen gelegentlichen Erwerbungen, verschiedenen werthvollen Geschenken, welche das in der jungen Republik erwachte und durch sie geweckte Interesse des Publikums an allen öffentlichen Dingen und damit auch an den öffentlichen Sammlungen dem Louvre zugeführt hat, sowie einigen hervorragenden Ankäufen der letzten Jahre.

Die umfangreichste der drei genannten Sammlungen ist die jüngste derselben, die des South Kensington Museums. Ihrem Hauptbestandtheile nach geht sie auf den Erwerb der Sammlung zurück, welche der unglückliche Marchese Campana durch den Kunsthändler Gigli in Florenz zusammenbringen liess, und die nach seinem schmählichen Bankrotte durch den rastlosen damaligen Beamten des South Kensington Museums, Mr. J. C. Robinson, unter Benutzung der drückenden politischen Verhältnisse nach langen Verhandlungen 1861 für einen ausserordentlich geringen Preis erstanden wurde. Die Vervollständigung dieser Sammlung erfolgte seitdem, den Zwecken des Museums entsprechend, vorwiegend nach der dekorativen und ornamentalen Seite hin, welche schon in der Collection Gigli-Campana besonders stark und gut vertreten war.

Von der Entstehung unserer Sammlung gebe ich hier nur eine kurze Skizze, da sie ausführlicher in der Festschrift zur Feier des funfzigjährigen Bestehens der Kgl. Museen: „Zur Geschichte der Königlichen Museen in Berlin", geboten ist und daraus in den Katalog der Originalskulpturen, welcher im Laufe dieses Jahres erscheinen wird, übernommen werden soll.

Auch die Bildung unserer Sammlung, welche einen Theil und zwar den weitaus hervorragendsten Theil der Abtheilung plastischer Bildwerke der christlichen Zeit bildet, knüpft an eine beiläufige Erwerbung an, die Waagen 1841/42 in Italien machte. Bei der Gründung des Museums, 1830, hatte die alte Kunstkammer des Berliner Schlosses für die plastischen Bildwerke der christlichen Zeit nur einige wenige unbedeutende Werke nordischer Herkunft ergeben, während die 1828 erworbenen Sammlungen des preussischen Generalkonsuls Bartholdy in Rom neben einer ziemlich beträchtlichen, aber dem Kunstwerth nach nicht hervorragenden Anzahl von glasierten Thonarbeiten der Künstlerfamilie della Robbia ein interessantes norditalienisches Marmorrelief, das den Einfluss Mantegna's zeigt, und das schöne grosse Madonnenrelief aus unbemaltem Thon, von einem Künstler unter Michelangelo's Einflusse, für die Abtheilung lieferten.

Die Begründung einer eigentlichen Sammlung ist aber — wie gesagt — erst Waagen's Verdienst. Während er auf jener italienischen Reise in seiner eigentlichen Mission, dem Ankauf einer Anzahl Meisterwerke aus der Blüthezeit der italienischen Malerei, welche damals für käuflich galten, im Wesentlichen nicht glücklich war, drängten sich ihm die Erwerbungen von plastischen Bildwerken italienischer Meister fast von selbst auf. Dass er ihre Bedeutung erkannte und die Gelegenheit ergriff in einer Zeit, in der das Verständniss für diesen Theil der Kunst kaum erst im Erwachen war, ist Waagen ebenso hoch anzurechnen, wie es dem Generaldirektor von Olfers zur Ehre gereicht, dass er den Werth gleich der ersten grossen Erwerbung anerkannte und zu weiteren Ankäufen ermunterte.

In Venedig, welches Waagen in Italien zuerst betreten hatte, fand er die Sammlung eines Herrn Pajaro käuflich, der das, was sich in den letzten Jahrzehnten in Venedig und Umgebung an Bildwerken christlicher Zeit, die Niemand achtete, dargeboten, mit dem ganzen Eifer eines italienischen Lokalforschers zusammengebracht hatte. Unter 80 meist grösseren Stücken befanden sich mehrere altchristliche Sarkophage, ein trefflicher Brunnen im Stile der Bildwerke des Dogenpalastes, die Reliefstatue eines hl. Hieronymus in der Art der Buon, zwei Schildhalter vom Hauptwerke A. Leopardi's, dem Grabmal Vendramin, mehrere Büsten von Alessandro Vittoria und eine Anzahl ornamentaler Arbeiten der verschiedensten Zeiten. In Florenz war die Ausbeute zwar der Zahl nach wesentlich geringer, aber der Bedeutung der florentiner Plastik entsprechend an Kunstwerth noch hervorragender, namentlich durch eine Anzahl Bildnisse: zwei Marmorbüsten junger Florentinerinnen von Desiderio und Mino, die Reliefbüsten des alten Cosimo de' Medici sowie (muthmasslich) des Matthias Corvinus und seiner Gattin und zwei Thonbüsten junger Florentiner, sämmtlich Arbeiten des Quattrocento, der Mehrzahl nach aus der Sammlung des Marchese Orlandini stammend. Waagen's Führer bei diesen Erwerbungen in Florenz war ein dortiger Maler, Cav. Cesare Mussini, der durch Familienbeziehungen für Preussen interessiert, sich bereits dem Museum durch das Geschenk der bemalten Stuckbüsten des Lorenzo Magnifico und des Macchiavelli in sehr dankenswerther Weise nützlich erwiesen hatte. — Als Einzelerwerbung Waagen's in Modena ist noch das Werk eines der originellsten Bildhauer im Cinquecento, des Antonio Begarelli, die grosse Nieschengruppe des gekreuzigten Heilands mit verehrenden Engeln, namhaft zu machen.

Widrige Umstände verschiedenster Art bewirkten, dass auf dem Grunde, der durch diese Erwerbungen gelegt war, in den folgenden Jahrzehnten nicht oder nur sehr ungenügend weitergebaut wurde. Als hervorragende Erwerbungen sind nur eine Papstbüste, wahrscheinlich Alexander VI. darstellend, als ein selten ausgezeichnetes Porträtstück der römischen Plastik des Quattrocento und der treffliche Bronzekopf eines bejahrten Feldherrn, eine florentiner Arbeit derselben Zeit, nennenswerth. Erst der Aufschwung der Königlichen Museen nach dem Jahre 1870 brachte auch in diese Abtheilung derselben neues Leben. Eine Reihe Einzelerwerbungen gut gehaltener Meisterwerke der hervorragendsten Bildhauer von Italien, namentlich von Florenz, vervollständigten die Lücken der Sammlung und machten ein Ausscheiden des geringen Schulguts möglich. So wurden aus dem Palazzo Strozzi die bekannten Familienbüsten von Desiderio und Mino, das Thonmodell zu Benedetto da Majano's Büste des Filippo Strozzi, sowie die Bronzestatuette des Täufers von Donatello erworben. Einzelankäufe brachten eine Anzahl ähnlich bedeutender Büsten von florentiner Bildhauern des Quattrocento sowie verschiedene Reliefs derselben Schule in Bronze, Marmor, Thon und Stuck; aus dem Cinquecento mehrere Marmorbüsten, die mit Wahrscheinlichkeit auf Andrea und Jacopo Sansovino zurückzuführen sind, sowie die Marmorstatue des jugendlichen Johannes von Michelangelo; aus anderen Schulen zwei lebensgrosse Holzstatuen, der englische Gruss von Jacopo della Quercia, eine bemalte Thonbüste von Francesco Francia aus dem fünfzehnten Jahrhundert, sowie — als ein interessantes Werk der „Protorenaissance" — die Büste einer jungen Fürstin aus Scala. Die umfangreiche Bardini'sche Sammlung von Bronzeplacketten sowie eine Auswahl bemalter Stuckreliefs gaben nach der Seite der figürlichen Composition eine sehr wünschenswerthe Ergänzung. Indem so ein mehr systematisches Sammeln angestrebt wurde, gelang es, in einem gewissen Grade der Sammlung einen in sich abgeschlossenen Charakter

zu geben: in einer Reihe von Meisterwerken, wie sie weder der Louvre noch das South Kensington Museum aufzuweisen hat, gewährt dieselbe eine Uebersicht über die Entwicklung der italienischen Plastik in ihren verschiedenen Perioden und Schulen.

Eignet sich dieselbe daher schon aus diesem Gesichtspunkte zu einer eingehenden Betrachtung und zur Veröffentlichung in getreuen Nachbildungen, so ist dies deshalb gewissermassen Pflicht, weil weitaus die Mehrzahl der Sammlungsgegenstände bisher bei der wissenschaftlichen Behandlung der Renaissanceskulptur gar nicht oder nicht in genügender Weise berücksichtigt sind, und die Sammlung erst in neuester Zeit überhaupt beachtet zu werden beginnt.

I.

DIE MARMORSTATUE JOHANNES DES TÄUFERS VON MICHELANGELO.

Die Statue stellt Johannes den Täufer im Alter von etwa 14 Jahren dar. Die Figur ist lebensgross und misst ohne Sockel 1,375 m. Der Marmor ist die schöne unter dem Namen Crestola bekannte Gattung des karrarischen Marmors, welcher zu Michelangelo's Zeit noch gebrochen und von ihm mit Vorliebe benutzt wurde.



Dass Michelangelo eine Johannesstatue fertigte, erfahren wir durch eine beiläufige Bemerkung Condivi's. Im XVIII. Kapitel der Biographie seines grossen Lehrers heisst es: Rimpatriato (von Bologna) Michelagnolo, si pose a far di marmo un Dio d'Amore —: il qual vedendo Lorenzo di Pier Francesco de'Medici (al quale in quel mezzo Michelagnolo aveva fatto un San Giovannino) u. s. f. Vasari, welcher in seiner drei Jahre früher (1550) erschienenen ersten Ausgabe seiner „Vite degli architetti, pittori ed scultori" der Statue noch keiner Erwähnung thut, kopiert in der zweiten Auflage seiner Werke vom Jahre 1568 jene Angabe des Condivi, wenn er hier sagt: — volontieri se ne tornò a Fiorenza: e fé, per Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, di marmo, un San Giovannino.

Die Art und Weise, wie beide Biographen von der Statue sprechen, macht es mehr als wahrscheinlich, dass keiner dieselbe gesehen habe; ja vielleicht waren sie nicht einmal von dem Aufbewahrungsorte derselben zur Zeit, wo sie schrieben, unterrichtet. Alle spätere Schriftsteller erwähnen das Werk überhaupt nur nach jener kurzen Notiz der Biographen Michelangelo's als eine verschollene Arbeit des Meisters. Daher erregte es begreiflicher Weise nicht geringes Aufsehen unter den Kunstfreunden, als im Jahre 1874 von Pisa aus die Nachricht durch die Zeitungen ging, der San Giovannino sei dort wieder aufgefunden In dem Palaste gegenüber der Chiesa del Carmine zu Pisa, welcher um die genannte Zeit aus dem Besitze der Familie

Pesciolini in den des Grafen Lodovico Gualandi-Rosselmini übergegangen war, befand sich die Marmorstatue des Täufers, welche als ein Werk Donatello's bezeichnet wurde. Cav. Ranieri Pesciolini hatte sie im Jahre 1817 bei einem Trödler in Florenz für 1000 Lire gekauft und in seinem Palast in Pisa aufgestellt.[1]) Da der letzte Besitzer denselben Fremden so gut wie verschlossen hielt, blieb die Statue fast völlig unbeachtet. Graf Rosselmini fand Geschmack an der lebensfrischen, jugendlichen Gestalt; er bat den Bildhauer Salvini zu Florenz um sein künstlerisches Urtheil, und dieses fiel gleich bei der ersten Besichtigung desselben für Michelangelo aus.

Wie nun die Ansichten der italienischen Künstler und Kritiker in der Presse ihren scharfen und theilweise geradezu entgegengesetzten Ausdruck fanden, wie das Parteigetriebe in Italien auch in diese Frage mit hineinspielte, wie auf dem Michelangelo-Kongress im September 1875 sich die versammelten Festgenossen von nah und fern, Italiener wie Fremde, über den Giovannino aussprachen, wie im Kongress eine Abstimmung über die Aechtheit des Werkes zu Stande gebracht wurde, worin zwar die Mehrheit der Stimmen sich für dieselbe entschied, aber fast sämmtliche Bildhauer gegen die Aechtheit votierten, sich für zweifelhaft erklärten oder der Abstimmung enthielten, sodass das Publikum dadurch die Statue für gerichtet ansah: darin würde ein in das Wesen und Treiben der Consorteria Eingeweihter und mit den Persönlichkeiten Vertrauter reichen Stoff zu einer recht ergötzlichen Satire finden. Das glückliche praktische Resultat für uns war, dass nach jenem verdammenden Spruch die italienische Regierung auf jeden Schritt zu einer Erwerbung der Statue verzichtete, dass die Aufmerksamkeit der Liebhaber von ihr abgezogen wurde — kurz dass sie schliesslich Eigenthum unserer Sammlung werden konnte.

Dem Original gegenüber hat sich jenes ausserordentlich schwankende Urtheil, welches meist nur vor dem Abguss in Florenz oder nach ungenügenden Nachbildungen gefällt wurde, sehr wesentlich gesetzt: meines Wissens hat bisher jeder Kenner Michelangelo's vor demselben frühere Zweifel an der Aechtheit der Statue schwinden lassen. Ich hoffe, dass auch die hier in Photographie und Holzschnitt wiedergegebenen verschiedenen Ansichten derselben einen Reflex dieses Eindruckes und die Ueberzeugung der Originalität hervorzubringen im Stande sein werden, und gebe daher in den folgenden Worten nur einige Andeutungen zur Erklärung und Würdigung der Statue wie zu der Lösung der Frage über ihre Stellung im Gesammtwerk des Meisters. Eine eingehendere wissenschaftliche Behandlung derselben wird uns Dr. Bayersdorffer in einer Specialarbeit über Michelangelo's Jugendwerke hoffentlich nicht zu lange mehr vorenthalten.

Wie bereits erwähnt, fehlt es bisher an jedem Dokument, durch welches sich die Originalität oder gar die Uebereinstimmung der Statue mit der von Michelangelo's Biographen erwähnten Johannesfigur darthun liesse. Auch der Prozess des früheren Besitzers gegen den Grafen Rosselmini über die Statue hat meines Wissens keinerlei Urkunden darüber zu Tage gefördert.

Gegen die Ansicht, dass dieselbe wirklich die von Condivi und Vasari erwähnte Arbeit sei, hat man zunächst den rein äusseren Grund geltend zu machen gesucht, dass der Ausdruck Giovannino, welchen beide Biographen gebrauchen, nur eine Kinderfigur, nicht aber einen Jüngling von vierzehn bis fünfzehn Jahren, wie wir

---

[1]) S. Milanesi's neue Ausgabe des Vasari, II., 120. Anm.

ihn in unserer Statue vor uns haben, bezeichnen könne. Dieser Grund ist jedoch keineswegs stichhaltig; denn derselbe Condivi spricht von dem jugendlichen etwa zwölfjährigen Satyr neben Michelangelo's Bacchus, einer Figur von etwa vier Fuss Höhe, als „Satiretto"; und Vasari bezeichnet u. A. die lebensgrosse Marmorstatue des etwa dreizehnjährigen Johannes von Benedetto da Majano als San Giovanni Giovannetto. Der Ausdruck San Giovannino bezeichnet offenbar den jugendlichen Johannes im Gegensatze gegen den im fünfzehnten und selbst noch im sechszehnten Jahrhundert bei bildlichen Darstellungen bevorzugten Täufer in reiferem Mannesalter.

Am anstössigsten für die meisten Beschauer und von allen Zweiflern an der Originalität am stärksten als Grund gegen die Aechtheit hervorgehoben ist der Ausdruck des Kopfes. Dass der stark geöffnete Mund und der starre Blick keineswegs schön ist, dass er vielmehr die anmuthigen Formen des Köpfchens entstellt, wird man zugeben müssen; ebenso sicher lässt sich aber dieser Ausdruck in seiner naturalistischen Wahrheit gerade als durchaus charakteristisch für Michelangelo bezeichnen, sobald man sich nur das Motiv der Statue völlig klar macht. Der Künstler hat sich den jungen Propheten vorgestellt, wie er sich in der Wüste bei der Nahrung, die sie ihm darbot, dem Honig von wilden Bienen, auf seine Laufbahn vorbereitete. Theils den Stilanforderungen einer Statue entsprechend, allerdings aber auch im naturalistischen Streben noch darüber hinausgehend, ist Johannes im Begriff, den Honig zu sich zu nehmen, dargestellt. In dem oben etwas abgestossenen Gegenstande, welchen er mit der Rechten an den Mund führt, hat man eine Rübe, auch wohl eine Heuschrecke zu erkennen geglaubt; in Italien fand man aber gleich anfangs die richtige Erklärung in dem Hinweise auf die heute noch in entlegenen Theilen Italiens erhaltene Gewohnheit der Hirten, den wilden Honig in Ziegenhörner auslaufen zu lassen und aus dem Horn zu trinken. Johannes ist im Begriff, den flüssigen Honig im Horn zum Munde zu führen um ihn auszuschlürfen. Daraus erklärt sich der Ausdruck sowohl wie die Stellung, und beide werden uns gerade unter diesem Gesichtspunkte als ausserordentlich wahr beobachtet erscheinen[1]). In gerader Stellung liess der Jüngling aus den Waben in der erhobenen Linken den Honig in das kleine Horn in seiner Rechten hineinträufeln; nun hat er die Linke mit der Honigwabe sinken lassen, und indem er mit der Rechten das gefüllte Horn nach dem Munde führt, macht er mit der rechten Seite seines Körpers die Bewegung nach links mit. Die vorgestreckte Zunge, die in dem offenen Munde sichtbar ist, wird im nächsten Augenblick den ganzen Inhalt aufnehmen, um denselben — da er nur für den Gaumen, nicht für den Mund angenehm ist — sofort dem Gaümen zuzuführen. So ist das Vor und Nach in der Bewegung wie im Ausdrucke der Statue mit dem Momente, in dem sie dargestellt ist, in glücklichster Weise vereinigt und dem Ganzen dadurch gerade jene ausserordentliche Mannichfaltigkeit gegeben, welche Michelangelo's Gestalten so eigenthümlich ist.

Die Vorderansicht der Statue, wie sie der kleine Holzschnitt auf S. 72 etwa

---

[1]) Dadurch, dass man sich das Motiv der Figur nicht klar machte, ist man auch auf Zweifel gestossen, ob sie überhaupt Johannes d. T. darstelle. Mazzarosa erklärte sie für einen „Pastore Aristeo". Zum Ueberfluss findet sich übrigens im Sockel neben dem rechten Fusse ein Loch zur Aufnahme des Rohrkreuzes, und im Hinterkopf, der aus einem besonderen Stück und nur flüchtig gearbeitet ist, befindet sich eine grosse jetzt mit Blei ausgegossene Oeffnung, jedenfalls zur Anbringung eines Heiligenscheines, der wohl in Bronze ausgeführt war.

wiedergiebt, zeigt dieses Heraustreten aus einer Thätigkeit in die andere in ihrer schärfsten Weise und zwar in einer für Michelangelo charakteristischen, dem schönen Fluss in der Bewegung antiker Statuen gerade entgegengesetzten Weise. Die Stellung vom Kopf zum Hals, vom Hals zum Oberkörper, von diesem zu den Schenkeln und von den Schenkeln zu den Beinen bildet beinahe eine Zickzacklinie. Dagegen bieten die Profilansichten jede in ihrer Art ein höchst anmuthiges Bild, indem die eine die aus der Thätigkeit zur Ruhe gekommene Seite des Körpers, die andere die volle ebenmässige Bewegung der anderen Seite zur Ansicht bringt. Auch der Kopf, dessen Ausdruck in der Vorderansicht durch den geöffneten Mund entstellt wird, zeigt in diesen Seitenansichten ein gefälliges Profil und seine feinen Verhältnisse. Die Statue bestätigt vollinhaltlich den Ausspruch Burckhardt's über Michelangelo's Werke im Allgemeinen: „Ueberall präsentirt sich das Motiv als solches, nicht als passendster Ausdruck eines gegebenen Inhaltes". Wenn Burckhardt dem Michelangelo dabei Raffael als Gegenbild vorhält, so bietet gerade Raffael's bekannte Composition des jugendlichen Johannes, deren Original zwar verloren scheint, von dem uns aber Kopien in so manchen Galerien begegnen, einen höchst interessanten Vergleich zu unserem Giovannino Michelangelo's. In einfach anmuthiger Haltung dasitzend, blickt der schöne, etwa vierzehnjährige Jüngling begeistert hinaus, eine andächtige Menge im Geiste vor sich schauend, die er prophetisch auf das Rohrkreuz zu seiner Seite hinweist als Zeichen des Erlösers, dessen nahes Kommen er verkündet.

Was ist dagegen der „Inhalt" von Michelangelo's Johannes? Nichts mehr und nichts weniger als ein Honignaschender reizender Jüngling, welchen nur das Lammsfell um die Hüften als einen Johannes verräth. Da hatte es selbst das Quattrocento, wenn es auch von einem ähnlich naturalistischen Sinn begeistert war, weit ernster mit dem Inhalte genommen. Donatello's Marmorstatue des jugendlichen Johannes im Bargello zu Florenz und eine ähnliche Statue in der Casa Martelli daselbst, herbe Arbeiten seiner früheren Zeit, führen uns einen jungen Asketen vor, dem wir die Entbehrungen und die Kost der Wüste ansehen, ganz vertieft in die Vorbereitung auf seinen Beruf, auf den der Schriftstreifen und das Rohrkreuz hinweisen. In dem Johannes des Benedetto da Majano, gleichfalls im Bargello, fühlen wir schon, dass wir der Zeit Michelangelo's unmittelbar nahe gerückt sind: Johannes ist hier nur noch ein anmuthiger, heranwachsender Jüngling, aber von anspruchsloser, ansprechender Haltung. Michelangelo will ebensowenig wie Benedetto den Täufer gerade als Vorläufer Christi charakterisieren; aber ihm fehlt auch dessen naive, anmuthige Anschauung der Natur. Im Gegensatze gegen die vorangegangenen Meister der Frührenaissance, mit denen er die entschiedene Richtung auf die Natur gemein hat, ist er völlig bewusst und absichtlich. Was diesem Jüngling abgeht an geistigem Inhalt, was ihm der Meister dem gewählten Motiv zu Liebe an Schönheit und Ernst des Ausdrucks einbüssen liess, hat er aufzuwiegen gesucht durch jene oben besprochenen wirkungsvollen Kontraste in der Bewegung wie durch eine Vollendung in der Formengebung, welche wir bei den genannten Darstellungen seiner Vorgänger sowohl als bei dem Johannes Raffael's vergeblich suchen werden, die aber auch in den besten Werken der Griechen nicht übertroffen wird.

Auch hierin, auch in der Formengebung, trägt der Giovannino ebenso ausgesprochen den Stempel Michelangelo's wie in Motiv und Bewegung, jedoch den einer bestimmten Zeit seiner künstlerischen Entwickelung, seiner Jugend. Wilhelm Henke sagt in seinem bekannten Aufsatze über „die Menschen des Michelangelo im Vergleich

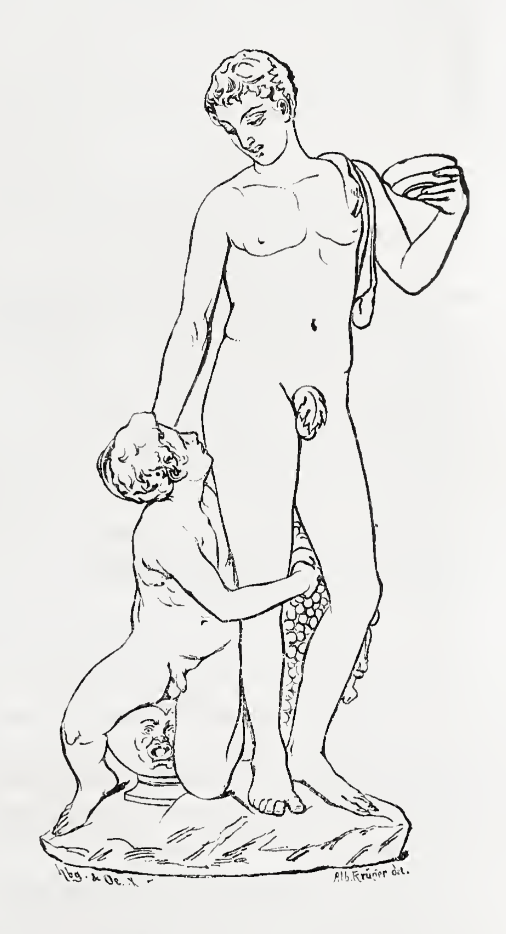
mit der Antike" treffend, obgleich ihm bei der Abfassung desselben die meisten Jugendwerke des Meisters nicht bekannt waren: „Michelangelo schreitet von der äusseren Formgebung zu der innerlichen Gedankenverkörperung fort". So wenig die der Manneszeit des Meisters eigenthümliche „Zerstreuung der Herrschaft über den Körper", dessen zusammenhangslose Bewegungen bald einen gedankenlosen, bald einen gedankentiefen Inhalt verrathen, in unserer Statue schon hervortritt, so wenig ist auch Michelangelo's späteres Bestreben, den Muskelbau unter der Haut nur wie unter einem Schleier zu zeigen, was Henke auf seine anatomischen Studien zurückführt, im Giovannino vorherrschend. Im Gegentheile sind die Formen mit grosser Naivetät, für Michelangelo möchte man fast sagen mit schüchterner Naivetät dem Leben abgelauscht. Die an sich plastisch schwierige Aufgabe, den nackten Körper des noch nicht völlig entwickelten Jünglings, dessen hagere Schlankheit weder den Reiz der weichen Fülle eines Kinderkörpers noch die Schönheit der ausgebildeten Formen des Mannes besitzt, reizte den Künstler schon als solche. Mit welcher Treue Michelangelo diese Aufgabe gelöst hat, wird uns bei jeder näheren Betrachtung ebensosehr in Staunen setzen, wie der einzige Schönheitssinn, mit welcher er die Formen in der mannigfaltigsten und anmuthigsten Weise wiedergegeben und die Oberfläche des Marmors mit einem lebenswarmen Tone übergossen hat. Der Giovannino zeigt uns nicht ein Bild der „gealterten Menschheit", wie wir es schon in den meisten Gestalten der Sixtinischen Decke erblicken, sondern die köstlich zarte Knospe der ersten Jugendjahre. Die Art, wie die sammetweiche Haut bis in die feinsten Biegungen dem schönsten Modell nachgeformt und „wie von einem Hauch organisch beseelter Form durchdrungen ist", nähert den Michelangelo hier der Antike, zu welcher er sonst den schärfsten Gegensatz bildet. Aehnlich hat Michelangelo in der Schöpfung Adams den blühenden Manneskörper ebenso vollendet und naiv der Natur nachgebildet. Aber auch sonst zeigen die Jugendwerke des Meisters mehr oder weniger dieselbe schlichte und treue Anschauung des Körpers in seiner Oberfläche gegenüber der bewussten anatomischen Auffassung seiner späteren Zeit. So das Relief der Centaurenschlacht im Museo Buonarroti, der bogenspannende Cupido des South Kensington Museums, der Christus der Pietà im St. Peter, der Bacchus im Bargello. Gerade in dem letzteren ist, von der Verschiedenheit im Motiv und im Alter beider Gestalten natürlich abgesehen, die Formengebung sowohl als die Bewegung auffallend verwandt mit dem Giovannino.

Näher noch steht dem Giovannino, namentlich im Kopfe, dem sogar dasselbe Modell zu Grunde zu liegen scheint, eine andere Bacchusgruppe, deren Auffindung Dr. Bayersdorfer's Verdienst ist: Bacchus, der sich nach einem hinter ihm hockenden Satyr umschaut, im letzten Gange der Uffizien. Der Holzschnitt auf Seite 77 giebt die Vorderansicht der Gruppe nach einer Photographie Alinari's. Der Torso der Hauptfigur bis zu den Knien herab ist antik und bestimmt daher theilweise den Charakter der ganzen Figur. Im Satyr und den verschiedenen Masken an einer Vase wie am Baumstamme[1]) sucht Michelangelo um so mehr ganz er selbst zu sein, als er den schönen Torso aus feinstem parischen Marmor mit einer für seine Zeit ganz ausnahmsweisen Pietät von jeder Ueberarbeitung verschont hatte. Dem Charakter

[1]) Sollten vielleicht diese drei höchst originellen und verschiedenartigen Masken (oder Modelle zu denselben) Veranlassung zu dem bekannten Geschichtchen gegeben haben, welches Michelangelo's Biographen an eine Satyrmaske als das Erstlingswerk desselben anknüpfen? Die rohe Maske in Bargello, die daraufhin Michelangelo zugeschrieben wird, hat mit ihm nichts zu thun.

der Arbeit nach steht dieses in verschiedener Beziehung höchst interessante Werk zwischen dem Giovannino und der Bacchusgruppe im Bargello, für welche es als eine Art Vorstudie erscheint.

Selbst bis in kleine und anscheinend äusserliche Details lassen sich die Eigenthümlichkeiten Michelangelo's im Giovannino nachweisen. Dahin gehört u. A. die Bildung der Gelenke, die Zeichnung und Stellung der Zehen wie der Finger und die eigenthümlich flache Form der Brustwarze, welche wie ein gebuckelter Schild erscheint. Ferner findet sich der felsige Boden als Sockel fast bei allen früheren Statuen des Meisters: dem Cupido, dem Bacchus, der Pietà in der Peterskirche, der Madonna von Brügge, dem David. Der gleich gebildete und behandelte Baumstamm fällt uns namentlich beim David auf. Das schmale Band, welches von der Schulter aus das schurzartig um die Hüften des Johannes geschlungene Lammsfell festhält, ist ebenso beim Adonis angebracht, dessen Hüfthorn es trägt. Beidemal benutzt es der Künstler, um die Formen der Brust und der Schulter durch die Bewegung des Bandes schärfer zu betonen: beim todten Adonis, weil im Zusammenbrechen die Brust des Sterbenden eingesunken ist, beim Johannes, weil die Brust der noch halb knabenhaften Gestalt der unentwickeltste, flachste Theil seines Körpers ist, welchen der Meister daher auch noch durch den erhobenen rechten Arm in den meisten Ansichten geschickt zu unterbrechen verstanden hat. Aus ähnlichen künstlerischen Rücksichten finden wir solche Bänder in der Pietà der Peterskirche und in dem Gemälde der Grablegung der Nationalgalerie zu London wieder.



Die technische Behandlung des Marmors zeigt auch an unserem Johannes die bekannten Eigenthümlichkeiten des Meisters. Wie er nur nach kleinen Modellen und ohne Punkte arbeitete, so versteht er auch den Bohrer noch nicht lang zu führen, sondern setzt Loch an Loch, wie wir es da noch beobachten können, wo er die Löcher der energischeren Wirkung halber stehen liess, wie im Fell und da, wo der Baumstamm oder das Fell den Körper berührt. Ausser der starken Politur, die allen vollendeten Marmorarbeiten Michelangelo's eigen ist, besitzt die Statue auch jenen tief goldigen, lebenswarmen Ton, der durch eine Art Tränkung der Oberfläche herbeigeführt sein muss. Diese den Meistern der Frührenaissance eigenthümliche Färbung des Marmors findet sich bei Michelangelo nur bei einzelnen seiner früheren Werke.

In Bezug auf die Frage nach dem genauen Zeitpunkte der Entstehung des

Giovannino brauchen wir Condivi's oben angeführte Stelle wohl nicht ganz wörtlich zu nehmen. Der Biograph Michelangelo's sagt gelegentlich des Cupido, den er als erste Arbeit nach seiner Rückkehr von Bologna nach Florenz (1495) bezeichnet, dass der Künstler für Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, welcher den Cupido kaufte, „bereits damals einen San Giovannino gefertigt hatte". In Bologna kann sie nicht gemacht sein. Für die Zeit vor der Flucht nach Bologna ist sie schon viel zu entwickelt. Sie wird also wohl nur in die Zeit seines zweiten Aufenthaltes in Florenz (1495/96) zu setzen sein, unmittelbar vor den bereits in Rom entstandenen Bacchus, welcher dem Giovannino auffallend verwandt ist, aber in seiner breiteren, eigenartigeren Auffassungs- und Behandlungsweise schon einen weiteren Fortschritt in der Entwickelung des Künstlers kennzeichnet.

Eine Zurückweisung der Namen, welche von den Zweiflern an der Autorschaft Michelangelo's für den Giovannino genannt sind, erscheint nach dem Gesagten kaum erforderlich. Wie derselbe dem herben knochigen Bau von Donatello's Charakterfiguren — so sehr der Meister an diesen gelernt haben mag — ebenso fern steht als der oberflächlichen Anmuth der Gestalten Civitale's[1]), welchem das tiefere Verständniss des menschlichen Körpers überhaupt abgeht, so zeigt die Statue andererseits zugleich noch viel zu sehr den Einfluss der naiven Naturanschauung des Quattrocento, um den Gedanken an einen der Nachahmer Michelangelo's, die gerade die Eigenthümlichkeiten der späteren Zeit desselben in karrikierter, unverstandener Weise nachäfften, gerechtfertigt erscheinen zu lassen.

BODE.

DIE PROSPEKTE DER STADT KÖLN AUS DEM XV. BIS XVIII. JAHRHUNDERT.[2])

Das Aufkommen des landschaftlichen Porträts, der „Ansicht", wie wir sagen, datiert in der modernen Kunst von der Zeit, als Sinn und Auge sich der unmittelbaren Naturauffassung eröffneten; die landschaftliche Vedute entwickelt sich nach Massgabe der Entfaltung des künstlerischen Realismus. Die Darstellungen von Land-

[1]) Diese Ansicht wird noch von Gaetano Milanesi in seiner neuen Auflage des Vasari (II. 120, Anm.) vertreten.

[2]) Der Verfasser, Dr. L. Ennen, hat die Drucklegung seines der Redaktion etwa vor Jahresfrist übergebenen Aufsatzes nicht mehr erlebt; am 14. Juni v. J. starb er im Bürgerspital zu Köln. Geboren 1820 zu Schleiden i. d. Eifel, zum Geistlichen herangebildet und geweiht, fand Leonard Ennen 1845 eine Anstellung als Vikar zu Königswinter. Auf Grund mehrerer Arbeiten zur Geschichte der kölnischen Diöcese zum Doctor hon. causa ernannt, 1856 in das Abgeordnetenhaus (katholische Fraktion) gewählt, wurde er 1857 als Archivar der Stadt Köln berufen; in dieser Stellung verblieb er bis zu seinem Tode. Ennen's schriftstellerische Thätigkeit war ungemein ausgedehnt. Ausser zahlreichen kleinen Aufsätzen und einigen grösseren Monographien zur Orts- und Provinzialgeschichte, die zumeist in Zeitschriften, grösstentheils in den „Annalen des hist. Vereins für den Niederrhein" erschienen, bearbeitete er als die Hauptwerke seines Lebens, zunächst mit Prof. Dr. Eckertz in Köln, dann allein, die urkundlichen „Quellen zur Geschichte der Stadt Köln" (6 Bde. bis 1396) für die

schaften und Bauwerken, welche sich auf den Hintergründen der Malereien des Mittelalters finden, sind bisweilen wol schon Abbildungen wirklich vorhandener Gegenstände, aber zumeist verändert und entstellt durch die Phantasie des Künstlers; es dauert lange, bis die Anschauung geschult genug ist, um die Wirklichkeit mit Treue erfassen und wiedergeben zu können.

Langsam folgen der Malerei auch die reproducierenden Künste, der Holzschnitt und Kupferstich, darin nach; zunächst stellen sich als Illustrationen gedruckter Bücher neben den vielen andern Abbildungen auch in Holzschnitt ausgeführte Aufnahmen und Prospekte ganzer Städte ein.

Zumeist bekunden sie in Zeichnung und Naturtreue eine ziemliche Unbeholfenheit, so dass der Beschauer nur mit Hülfe einer gewissen divinatorischen Phantasie eine Aehnlichkeit dieser Darstellungen mit dem Urbild herauszufinden im Stande ist. Um Naturwahrheit war es den Zeichnern solcher Darstellungen keineswegs zu thun. Im Anschluss an die traditionelle Monumentalmalerei wollten die Künstler die Dinge weniger in ihrer wahren Gestalt wiedergeben, als nur Typen und Symbole derselben darstellen. Darum begnügten sie sich damit, zur Kennzeichnung der einzelnen Städte einzelne hervorragende Gebäude, durch welche die bezüglichen Orte besonders charakterisiert wurden, annähernd naturgetreu nachzubilden, im Uebrigen aber Rom, Athen, Troja, Sparta, Florenz, Venedig, Madrid, Paris und Köln so ziemlich gleichmässig zu stilisieren.

Der älteste Prospekt der Stadt Köln findet sich auf einem im Kölner Museum befindlichen, dem Anfang des XV. Jahrhunderts angehörenden Gemälde aus der Schule des Meisters Wilhelm, die Legende der heiligen Ursula darstellend. Auf diesem Bilde zeigt sich die Rheinansicht der Stadt Köln mit dem Dom und den übrigen Kirchen als Staffage für das vom Künstler zur Darstellung gewählte Martyrium der heiligen Ursula und ihrer Genossinnen. Den ältesten gedruckten Prospekt finden wir in der 1470 bei Quentel erschienenen deutschen Bibel an der Stelle, wo bei der Darstellung einer Scene aus dem Buche Esther, der Dom und einige andere Kirchengebäude sichtbar sind. Eine vollständige Rheinansicht der Stadt zeigt der 1474 bei Arnold ter Hörnen gedruckte „fasciculus temporum" von Werner Rolevinck. Er nimmt auf Blatt 24 das untere Viertel der ganzen Seite ein. Die vom Rhein aus genommene Ansicht ist ein roher Schnitt, der aber an St. Kunibert, dem Bayenthurm, dem Dom, St. Severin und St. Martin sofort die Stadt erkennen lässt, welche durch das Bild dargestellt werden soll. Eine andere, weniger treue Ansicht der Stadt Köln ist in der Schädel'schen Chronik enthalten. Sie nimmt viermal so viel Raum ein, wie die von 1474, aber das ganze Bild ist mehr Phantasie als Wirklichkeit; namentlich zeigt der Dom auch nicht einmal annähernde Aehnlichkeit mit dem 1493 schon über die Stadt hervorragenden Torso; an der Gestalt des Bayenthurmes, des Thürmchens und der Kirche St. Severin und St. Kunibert lässt sich aber doch erkennen, mit welcher Stadt wir es zu thun haben.

In der 1499 bei Johann Koelhoff erschienenen Chronik findet sich auf Folio 30

älteren Perioden der Stadtgeschichte und die grosse „Geschichte der Stadt Köln", welche in 5 Bänden die Stadtgeschichte bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts hinabführt. Auch auf dem Gebiete der Orts- und Provinzialforschung hat er in einer Zeit von zwanzig Jahren durch seinen staunenswerthen Fleiss überaus verdienstvolles geleistet; ebenso verdankt die Kunstgeschichte ihm durch seine archivalischen Studien mannigfache Bereicherungen.

in ganzer Blattgrösse ein Prospekt der Stadt Köln, der an der Form des Domes und des Bayenthurms erkennen lässt, dass der Holzschnitt seiner Ueberschrift gemäss „Agrippina of Coellen" vorstellen soll. Eine ebenfalls blattgrosse Ansicht von der Landseite mit fünf Thoren und Mauerthürmen bildet auf Blatt 49 den Hintergrund zu der Darstellung, wie Köln durch Marsilius von den belagernden Feinden befreit wird.

Einen bedeutenden Fortschritt sowol in der richtigen Zeichnung der Details wie in der künstlerischen Anordnung des Ganzen bekundet das grosse 1530 veröffentlichte Panorama der Stadt Köln von Anton von Worms. Das Ganze erschien in fünf Blättern, von welchen jedes 68 cm breit und 45 cm hoch ist. Der Künstler nahm die Stadt von einem idealen Standpunkt auf, und es gelang ihm hierdurch, in die Rheinansicht auch eine Reihe von bemerkenswerthen Bauten und Thoren hereinzuziehen, welche vom Rhein aus nicht sichtbar sind. So verstand er es, ein Bild zu entwerfen, in welchem in origineller Weise der Charakter der einfachen Rheinansicht sich mit dem einer Aufnahme aus der Vogelperspektive vereinigt findet. Nach dem Erscheinen dieses Prospektes dauerte es ein Viertel Jahrhundert, ehe wiederum ein Stadtplan veröffentlicht wurde. Es geschah in der Zeit, in welcher topographische und geographische Studien in Verbindung mit der Archäologie in eifrige Pflege genommen wurden. Im Jahre 1550 erschienen drei verschiedene Ausgaben der Kosmographie von Sebastian Münster; in ihnen findet sich ein Prospekt von Köln und Deutz in Folioformat. Der in der deutschen Ausgabe befindliche hat die Ueberschrift: „Colonia Agrippina, das ist Cöln, bei den alten und zu unsern zeiten ein mechtige Rheinstatt", der in der lateinischen Ausgabe führt die Ueberschrift: „Colonia Agrippina civitas amplissima olim Ubiorum caput ad modernum situm deformata"; an der Spitze des in der französischen Ausgabe befindlichen steht: „La noble et ample ville de Cologne Agrippine, jadiz ville capitale des Ubiens figurée selon qu'elle est aujourdhuy".

Mit dem Fortschritt der durch Gerhard Mercator in so eminenter Weise geförderten geographischen Studien stieg auch das Bedürfniss genauer topographischer Karten und correkter Aufnahmen von Städten und Festungen. Diesem Bedürfnis kam die immer weitere Verbreitung gewinnende Kupferstecherkunst vortrefflich zu statten. Die Kunst, Pläne, Karten und andere Zeichnungen in Kupfer zu stechen, wurde in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts von Hogenberg in Köln eingeführt. „Hier muss ich noch sagen", heisst es darüber in dem Gedenkbuch des Hermann Weinsberg, „wie es jetzt etliche Maler und Goldschmiede in Köln giebt, welche die Figuren auf Kupferformen gar artig stechen können, welches vormals allein in Brabant zu geschehen pflegte, aber durch Einen, Hogberger genannt, vor dem Kölnischen Krieg zuerst nach Köln gekommen ist, und jetzt sehr geübt wird. Es werden die Figuren auch sehr aufgekauft, und es ist dies eine herrliche Kunst. Hogberger ist vor einiger Zeit nach Lübeck verzogen, wahrscheinlich, weil ihm in Köln die Kunst zu gemein wurde". Gerade diese neue Kunst war Veranlassung, dass eine lange Reihe eifriger Geographiefreunde sich nach Mercator's Vorbild mit dem Zeichnen von Landkarten beschäftigten. Von diesen seien hier genannt: Jakob Surhonius, Johannes Surhonius, Ferdinand Lannoy, Jakob Castaldo, Wilhelm Postellus, Stephan Ghebellinus, Hieronymus Chiaves, Peter Rogier, Christian Schrot, Bernhard Brongolus, Hieronymus Bellarmatus, Jakob von Deventer, Johann Clur, Tilmann Stella, Johann Dryander, Johann Mellinger, Gotfried Mascoz, Martin Heilwig, Wolfgang Lazius, Philipp Apianus, Erhard Reych, Sebastian Münster, Johann Sambucus, Georg Hoefnagel, Ludwig Teisera, Ludwig

Georgius. Der Kölner Rath wollte hinter den einzelnen Fürsten, welche genaue Aufnahmen von ihren Landgebieten und bedeutenderen Städten anfertigen liessen, nicht zurückbleiben. Zur genauen Abkonterfeiung der Stadt gewann er den ältesten Sohn Gerhard Mercator's, Arnold, der als geschickter Prospekt- und Kartenzeichner bereits einen grossen Ruf erlangt hatte. Schon in frühester Jugend zeigte er Neigung zur Beschäftigung seines Vaters und bald unterstützte er denselben in seinen mathematischen und mechanischen Arbeiten. Er heirathete eine Tochter des Schulrektors Johann Manheim in Düsseldorf. Aus dieser Ehe entsprossen nicht weniger als dreizehn Kinder. Im Jahre 1572 leistete er als Duisburger Bürger den Eid und 1578 wurde er in das Schöffencollegium gewählt. Er widmete sich vorzüglich der Anfertigung mathematischer und physikalischer Instrumente, geometrischen Aufnahmen grösserer Territorien und der Ausarbeitung von Plänen für Festungsbauten. Vom Erzbischof von Trier erhielt er den ehrenvollen und lohnenden Auftrag, das Kurfürstenthum zu vermessen und kartographisch aufzunehmen und auch von andern Fürsten und Herren wurde er mit ähnlichen Arbeiten betraut. Bei solcher Beschäftigung hatte er Gelegenheit, manche Antiquitäten und Seltenheiten zu entdecken, und von Allem, was ihm irgendwie für die Wissenschaft Bedeutung zu haben schien, nahm er Notiz oder Abschrift. Seine Aufzeichnungen lieferten namentlich dem bekannten Janus Gruter für sein grosses Inschriftenwerk schätzenswerthe Beiträge. Er war es auch, der zuerst die hohe Wichtigkeit des in der Abtei Werden aufbewahrten codex argenteus der gothischen Bibelübersetzung von Ulfilas erkannte. Unter Beihülfe des gelehrten Abtes Heinrich von Duden nahm er eine diplomatisch wie graphisch genaue Kopie einiger Kolumnen dieser Handschrift. Aus seinem Nachlass kam dieses Schriftstück in die Hände des Janus Gruter, und dieser hat ihm Raum in seinem Inschriftenwerk gegönnt. Im Jahre 1570 übernahm er es auf den Wunsch des Kölner Rathes, einen genauen Stadtplan anzufertigen. Die mit Tusche ausgeführte Originalzeichnung ist eine Arbeit von hoher künstlerischer Vollendung und gewissenhaftester Genauigkeit. Sie ist eine aus der Vogelperspektive aufgenommene Abbildung, welche den genauen Grundriss des ganzen Strassennetzes mit einem äusserst korrekten und sorgfältigen Aufriss sämmtlicher Kirchen und hervorragenden Gebäude der Stadt verbindet. Jede einzelne Kirche tritt in diesem Plane in ihrer eigenthümlichen Bauweise deutlich vor die Augen. Die Zeichnung ist 152 cm breit und 108 cm. hoch. Auf den beiden Seitenrändern befinden sich die Abbildungen einer Reihe von römischen Alterthümern, welche damals in den Sammlungen von Johann Helmann und Johann Hardenrath aufbewahrt wurden. Mehrere davon sind später von Stephan Brölmann in seinem Epideigma veröffentlicht worden und befinden sich jetzt im städtischen Museum. Bezüglich dieses Stadtplanes sagt das Rathsprotokoll vom 11. September 1570: „Arnoldi Mercatoris Abcontrafeytungh der Stadt Cöln und was er vor Arbeit vorgewandt, ist beiden Stimmeistern zu besichtigen und wieder an den Rath zu bringen befohlen". Die Zeichnung hängt jetzt, leider in einem sehr schadhaften Zustande, im Stadtarchiv. Lange Zeit hatte sie unter dem Schutt einer durch eingedrungenes Regenwasser herunter gefallenen Zimmerdecke gelegen. In fast unkenntlichem Zustande wurde sie aus dem Lehm hervorgezogen, und mit vieler Mühe wenigstens vor gänzlicher Vernichtung gerettet und in leidlichen Zustand gesetzt. Die zwei Inschriften, eine Erklärung und eine Dedikation, sind durch den Schmutz völlig verwischt. Die noch erhaltene Ueberschrift lautet: „Colonia Agrippina

anno domini 1570 exactissime descripta". Nach der Angabe des Walter Gymnius[1]) und Matthias Quad von Kinkelbach[2]) ist dieser Plan auch in Kupfer gestochen und veröffentlicht worden, doch ist bis jetzt noch kein Exemplar dieses Druckes aufgefunden worden. Quad schreibt bezüglich desselben: „Nun ist es sicher und nit ohn, dass viel wunderliche antiquitates alhie binnen Cöllen gefunden worden, und wir auch wohl wünschen sollten, das wir deren fürnembste Abcontrafeytungen mit hie bey hetten fügen kunnen: dieweil aber die Gelegenheit gegenwärtiger Beschreibung alsolches nicht gibt, wollen wir den Leser weisen an die grosse Contrafaktur der Statt Collen, so fur zwantzig Jahren zu Duisburg von dem lobwürdigen und hochgelehrten Herrn Gerhardo Mercatore in Kupfer gearbeitet aussgangen, darin er alle Ding besser wirdt vor Augen sehen konnen, da man's alhie der Lenge nach mit Worten solt darthun".

Eine ähnliche Aufnahme der Stadt Köln aus der Vogelperspektive, aber nur 33 cm hoch und 48 cm breit, veröffentlichte im Jahre 1572 der Dechant von Sta. Maria ad gradus, Georg Braun, in seinem mit Plänen und Zeichnungen von Franz Hogenberg ausgestatteten grossen Städtebuche. Er war ein Sohn des Theodor Braun und der Ursula Urbach und in der Kirche von St. Alban getauft.[3]) Am 23. Juli 1558 war er in der artischen Fakultät immatrikuliert worden.[4]) Im Jahre 1565 hielt Georg eine „Oratio quodlibetica de concubinariis sacerdotibus". Im September 1575 überreichte er dem Rath ein Exemplar seines Städtebuches. „Als der wohlgeborene Dominus Georgius Braun", sagt das Protokoll vom 9. September, „meinen Herren ein opus civitatum etc. herrlich gemacht und gebunden dedicirt, haben meine Herren befohlen, ihm 50 Reichsthaler zu verehren und Vertröstung zu thun, ihm in vorfallender Gelegenheit mit einer Präbende zu bedenken".[5]) Es war ein Kanonikat in St. Georg, was ihm zu Theil wurde. Als im Jahre 1585 Jakob Middendorp wegen seiner Anhänglichkeit an den entsetzten Erzbischof Gebhard Truchses der Dechantenwürde im Stifte Sta. Maria ad gradus verlustig erklärt wurde, erhielt Georg Braun diese Stelle aus der Hand des apostolischen Legaten, Bischofs von Vercelli. „Hätte gerne ein canonicatum ad gradus darzu gehabt, konnte dasselbe aber noch nicht propter extinctionem decem praebendarum erhalten".[6]) In seiner Eigenschaft als Dechant von Maria ad gradus war er Archidiakon von Dortmund. Seinen Offizial, den Pastor Schmalbein von Büderich, beauftragte er, Alles aufzubieten, um dem Umsichgreifen der Reformation in Dortmund zu steuern. Braun, der auch mit dem königlich spanischen Geographen Abraham Ortelius in enger Beziehung stand, war dem Professor Brölmann bei der Aufnahme der für seine Kommentare bestimmten Karten, namentlich der Karte von Europa zur Zeit der Völkerwanderung, behülflich. Ob Braun selbst, der eine ungemein zierliche Hand schrieb, die Zeichnung angefertigt hat, ist nicht festzustellen. Den Stich besorgte Gerhard Altzenbach Derselbe Plan findet sich auch in der im Jahre 1618 von Abraham Hogenberg herausgegebenen neuen „Auflage des Theatrum praecipuarum urbium totius mundi". Er unterscheidet sich nur dadurch von dem von 1572, dass er unten in der linken Ecke drei Kostüm-Figuren hat, wohingegen dieser deren vier zeigt. Die Platte mit den vier Kostüm-Figuren ging im Anfang des XVII. Jahrhunderts in den Besitz des Kölner Mediziners und

---

[1]) Vorrede zu Mercator's grossen Atlas.
[2]) Deutscher Nation Herrlichkeit.
[3]) Taufbuch im Kölner Stadtarchiv.
[4]) Universitätsmatrikel.
[5]) Rathsprotokoll No. 28. F. 308.
[6]) Weinsberg, Gedenkbuch, II. p. 500.

Mathematikers Dr. Johannes Gigas über. Derselbe verwerthete sie in dem 1620 herausgegebenen und dem Erzbischof Ferdinand gewidmeten „Prodromus geographicus, hoc est archiepiscopatus Coloniensis annexarumque et vicinarum aliquot regionum descriptio nova".

Gegen Ende des XVII. Jahrhunderts veröffentlichte der Formschneider Hanns Weigel einen Prospektus, Holzschnitt, der sehr an den Plan des Anton von Worms erinnert. Er besteht aus drei aneinander geklebten Bogen und ist $1{,}_{10}$ m breit, mit der Legende 30 cm und ohne die Legende 25 cm hoch. Der Umstand, dass am Bayenthurm die Ark fehlt, ist ein Beweis, dass die Zeichnung nach 1585, in welchem Jahr die Ark abgebrochen wurde, angefertigt worden. Die Ueberschrift lautet: „Wahrhaftige Contrafaktur der hochgelobten Statt Cölln am Rein". Oben links in der Ecke befindet sich der kölnische Bauer mit dem Reichswappen, rechts die kölnische Jungfrau mit dem Stadtwappen, welches im unteren Theil nicht die Funken, sondern ein Ornament zeigt. Die einzelnen Kirchen sind durch die beigefügten Namen gekennzeichnet. Unter der Zeichnung ist eine gereimte kurze Geschichte und Lobpreisung der Stadt Köln in 144 Versen aufgeklebt.

Im Jahre 1611 veröffentlichte der Kupferstichverleger und Buchdrucker Peter Overandt einen Prospekt der Stadt Köln mit der Ueberschrift: „Colonia Agrippina". In der Höhe befindet sich in zwei Zeilen die bekannte Sequenz aus der an den Tagen kölnischer Heiligen zu lesenden Messe „Gaude felix Agrippina sanctaque Colonia". Unten sieht man die Wappen der 22 Zünfte, darunter auf einem besondern Streifen in zwölf Spalten ein vom Professor der Geschichte und griechischen Sprache Kanonikus Johann Friedrich Mathenisius verfasstes lateinisches Lobgedicht auf die Stadt Köln, dahinter eine kurze Aufzählung der in Köln befindlichen Kirchen u. s. w. Der Stich ist 1 m breit, ohne das lateinische Gedicht 26 cm und mit demselben 37 cm hoch.

Ein Prospektus, der die Mitte hält zwischen dem System des Anton von Worms und einer strengen Beschränkung auf die in den Gesichtskreis fallenden Gebäulichkeiten, ist der von Peter Kärius in Amsterdam 1613 gezeichnete und 1615 gedruckte Stadtplan, der den Titel trägt: „Colonia Agrippinensis, nobilis Ubiorum urbs et emporium totius Germaniae celeberrimum". Die Zeichnung ist genau, aber nicht fein; es fehlte dem Zeichner an jedem Verständniss für die gothischen Bauformen; darum erscheinen der Dom, der Rathhausthurm und der Thurm von St. Severin so plump, klobig und unschön. Von Interesse ist die Kirche von Sta. Maria im Capitol mit ihren zwei abgestumpften romanischen Thürmen und dem spitzen Hauptthurm. Deutz erscheint genau in der Gestalt, wie es vor der Befestigung von 1633 war. Unten befinden sich die Wappen der 22 Zünfte und ein Abriss der Geschichte der Stadt Köln. Die Zeichnung ist $2{,}_{14}$ m breit und 43 cm hoch, mit dem Druckstreifen 56 cm hoch.

Von einem geometrischen Plane der Stadt Köln hören wir im August des Jahres 1620. „Auf geschehene Anregung", sagt das Rathsprotokoll des genannten Tages, „dass eine neue Abcontrafeytung der Stadt Köln, darin alle Gassen und Orte, auch deren Länge, Breite und dergleichen Qualitäten ausgedruckt sein sollen, ist den Herren Stimmeistern aufgegeben, das Werk zu besichtigen und darüber zu referiren, damit man, ob es also ausgehen zu lassen dienlich oder nicht, zuvörderst deliberiren möchte".

In demselben Jahre druckte der unternehmende Kunstverleger Gerhard Altzenbach einen von M. Merian gezeichneten 32 cm breiten und 16 cm hohen Prospekt

der Stadt Köln mit der Ueberschrift: „Colonia Agrippina, die Stadt Collen, links das neue, rechts das alte Wappen der Stadt, unten die Namen und Wappen der sechs Bürgermeister". Diese Zeichnung wurde aufgenommen, als Merian sich im Jahre 1619 von Paris über Köln nach Frankfurt zurückbegab. Es zeigt sich in diesem Merian'schen Prospekt, wie in sämmtlichen Zeichnungen dieses Künstlers, eine lebendig geistvolle Auffassung und eine ansprechende malerische Wirkung.

Im Theatrum Europaeum findet sich ein von demselben Merian von der Rheinseite aufgenommener Prospekt der Stadt mit der Ueberschrift: „Abbildung der Statt Cöln, und der gegenüber gelegener new befestigten Freyheit Duytz, sampt des Gen. Baudissin darauff geschehenen Anfals, 1632".

Eine dritte von Merian gezeichnete Ansicht der Stadt Köln aus der Vogelperspektive mit der Ueberschrift: „Colonia Agrippina—Cölln" findet sich in der 1646 erschienenen Topographie der drei Erzbisthümer Mainz, Trier und Köln.

Als eine Zugabe zu dem Kalender, welchen Altzenbach jedes Jahr den einzelnen Rathsherren zu verehren pflegte, fügte derselbe 1634 die von Julius Milheuser gezeichnete Ansicht von Köln, 33 cm breit und 23 cm hoch, bei. Der Stich trägt die Ueberschrift: „Eigentliche Abbildung des H. Römischen Reiches freyer Statt Cöllen, Wie auch der gegen über gelegener Freyheit Duytz, Welche im Jahr 1633 Zu einer Festung ist gemacht worden". Oben in der Mitte zeigt sich der kaiserliche Adler, von dessen Schnäbeln Schnüre ausgehen, an denen rechts und links je zwei Wappenschilder hängen; in dem Schilde links unten ein Bauer mit einem Dreschflegel, in dem rechts eine gekrönte Jungfrau, einen Kranz haltend. Neben dem Bauer steht: „Halt dich fein Jungfraw seuberlich, Geist und Weltlich Bulen umb dich"; neben der weiblichen Figur: „Halt dich fest, Keiserischer Baur, beim Reich, es fall süss oder saur". Zwischen beiden liegt vorn das befestigte Deutz mit der Beischrift: „Die Neue Fortification". Die unten stehenden sechs Wappen tragen die Namen der sechs im Turnus befindlichen Bürgermeister, darunter steht die Widmung an die „Wol Edeln, Hochweysen, Hochgelehrten, Ehrenvesten etc. Herren Burgermeistern, abgegangenen Burgermeistern, Wie auch dem gantzen Rath des Römischen Reichs freyer Statt Cöln". Bezüglich dieses Prospektes heisst es im Rathsprotokoll vom 6. Dezember 1634: „Gerhard Altzenbach hat einem ehrsamen Rath des herzunahenden 1635. Jahres Calendaria mit dieser Stadt und des Deutzer Fortifikationsbau Abriss in Kupferstich dedizirt und in Rathsstatt distribuiren lassen, dem der Rath zwölf Rthaler zur Verehrung zugelegt".

Im Jahre 1635 erschien die erste der von Wenzeslaus Hollar aufgenommenen Ansichten der Stadt Köln. Bekanntlich lebte Hollar von 1633 bis 1637 in Köln, wo er viel für den Verlag Gerhard Altzenbach's arbeitete. In diesem erschien denn auch in genanntem Jahre die Hollar'sche Vogelansicht von Köln und Deutz (Parthey No. 857), in einer Breite von 43,2 cm und einer Höhe von 26 cm, mit der Ueberschrift: „Eigentliche Abbildung des Romischen Reichs freyer Statt Cöllen, Wie auch der gegen über gelegener Freiheit Duytz, welche im Jahr 1633 Zu einer Vöstung ist gemacht worden". Oben in der rechten wie in der linken Ecke steht ein fliegender Engel, von denen der eine das alte, der andere das neue Stadtwappen trägt. Unten befinden sich in einem besondern Abschnitt die sechs Wappen der sechs Bürgermeister; darunter noch ein Streifen mit der Widmung an den Rath. Das Rathsprotokoll vom 5. Dezember sagt: „Gerhard Altzenbach hat einen ehrsamen Rath des Jahres 1636 Calendaria in Kupferstuck mit Abriss der Stadt dediziren und jedem Herrn ein Exemplar präsentiren lassen. Darauf

demselben allermassen wie im vorigen Jahre zwölf Rthlr. zur Verehrung aus der Mittwochs-Rentkammer zu zahlen befohlen". Ein Jahr später erschien derselbe Prospekt mit der Jahreszahl 1636.

Die von Gisbert Clemens 1640 und später ausgegebenen kleinen Schreibkalender von Wilhelm Krabben zeigen auf dem Titelblatt eine Ansicht der Stadt in Holzschnitt.

Im Jahre 1645 erschien bei L. Boisseau in Paris ein etwas roh gezeichneter Prospekt der Stadt Köln mit Deutz, 50 cm breit und 13 cm hoch, mit der Ueberschrift: „Profil de la ville archiepiscopale et electorale de Cologne Agrippine". In demselben Jahre veröffentlichte der holländische Kupferdrucker Rambout van den Hoege in einer grossen Sammlung von Städteansichten auch einen Prospekt von Köln in der Grösse des Braun'schen Stiches. Das Blatt trägt die Ueberschrift: „Colonia Agrippina, de statt Coellen"; an der Basis hat es ein Lobgedicht auf die Stadt Köln in holländischer Sprache. An Korrektheit und Feinheit der Zeichnung steht diese Arbeit bei Weitem den Hollar'schen nach.

Gleichzeitig liess Altzenbach den von Hollar gezeichneten, aber nicht mit seinem Namen versehenen kleineren, 23 cm hohen und 33 cm breiten Prospekt der Stadt Köln dem Rath überreichen. Die Ueberschrift lautet: „Eigentliche Abbildung des H. Römischen Reichs freyer Statt Cöllen, wie auch der gegenüber gelegenen Freiheyt Duytz, welche im Jahr 1633 zu einer Festung ist gemacht worden". In der Höhe befindet sich rechts das alte, links das neue Stadtwappen, in der Mitte der Reichsadler. Rechts sieht man die kölnische Jungfrau mit dem Spruch: „Halt dich fest, kaiserlicher Baur, beim Reich, es fall süss oder saur", links den kölnischen Bauer mit dem Spruch: „Halt dich fein seuberlich, Geist- und Weltlich bulen umb dich". Unten stehen die Wappen der sechs Bürgermeister.[1])

Um dieselbe Zeit veröffentlichte Altzenbach den von Hollar gezeichneten, 8 cm hohen und $17_{,5}$ cm breiten Prospekt, der eine vom Bayenthurm aus aufgenommene verkürzte Ansicht der Stadt bietet (Parthey No. 856). Links im Vordergrunde „Das new Bollwerck" nebst dem „Beyen-Thurn"; daran schliesst sich rechts der in der Ferne liegende nördliche Theil der Stadt „Colln am Rhein", und gegenüber die Freiheit „Duytz". Am Ufer gegen die Mitte des Blattes sind mehrere kleinere Figuren, dann ein mit Menschen gefüllter Kahn, ein stromaufwärts gezogenes Frachtschiff und im Vordergrunde links zwei Männer mit Stöcken sichtbar.

Von dem fruchtbaren Zeichner Johann Toussyn, von dem noch mehrere Kölner Kirchen schätzenswerthe Bilder enthalten, ist die gegen 1650 aufgenommene, $1_{,17}$ m breite und 30 cm hohe Ansicht der Stadt. Ein Schild in der Höhe trägt die Inschrift: Colonia Claudia Augusta Agrippinensis urbs Ubiorum metropolis, Germaniae II. praetorium. Die edle rittermässige und des H. Römischen Reichs freye Reichsstatt Cöllen am Rhein". Rechts und links von diesem Schilde schweben auf Wolken die Schutzheiligen der Stadt, daneben in den Ecken zwei vom alten und neuen Wappen der Stadt, sowie den Emblemen der einzelnen Zünfte eingefasste Schilder mit den Namen der Kirchen, Klöster u. s. w.; unter dem Schilde rechts steht: „haeredes Overath excudebant", unten rechts: „Toussyn delineavit, C. Teyman fecit".

---

[1]) Sollte hier nicht ein Irrthum vorliegen und dieser Plan identisch mit dem von Milheuser gezeichneten sein? Parthey kennt das Blatt nicht, führt dagegen das von Milheuser gezeichnete unter den zweifelhaften Stichen Hollar's (No. 858) an. Die Orthographie der Inschriften ist offenbar nicht treu wiedergegeben. Anm. d. R.

Eine ähnliche Aufnahme der Stadt Köln wie die in der Münster'schen Kosmographie enthaltene findet sich in der 1651 erschienenen vermehrten Ausgabe des Städtebuches von Jansonius in Amsterdam.

Im Jahre 1652 überreichte G. Altzenbach dem Rath eine von Toussyn äusserst sauber und zierlich gezeichnete, von Aubry gestochene, 38 cm breite und 26 cm hohe Ansicht der Stadt. In der Höhe zeigen sich auf Wolken schwebend der hl. Severin, der hl. Gereon mit seinen Genossen, die hhl. drei Könige, die hl. Ursula mit ihren Jungfrauen und der hl. Kunibert, unten links der kölnische Bauer mit der Inschrift: „Halt dich fein, Jungfraw, seuberlich, Geist- und Weltlich Bulen umb dich", rechts die kölnische Jungfrau mit der Inschrift: „Halt dich fest, Keiserlicher Baur, Beim Reich, es fall sus oder saur". Unten stehen die Wappen und Namen der sechs Bürgermeister, darunter des Verlegers Altzenbach Dedikation an Bürgermeister und Rath.

Im August 1653 überreichte Friedrich Müller dem Rath einen geometrischen Grundriss der Stadt Köln, wofür demselben eine Gratifikation von 25 Rthlrn. und 12 Rathszeichen bewilligt wurden.

Im Jahre 1656 veröffentlichte Altzenbach die von Hollar gezeichnete grosse Ansicht der Stadt Köln und der Festung Deutz (Parthey No. 859). Es ist dies ein Prachtblatt, welches an Schönheit und Genauigkeit alle andern Prospekte weit hinter sich lässt. Höchst wahrscheinlich dürfte die Zeichnung bald nach der Aufführung der 1633 nach dem Plane des Lütticher Ingenieurs Gallé erbauten Deutzer Festungswerke angefertigt worden sein. Im Jahre 1641 wurden diese Werke wieder zerstört und es ist selbstredend, dass die fragliche Zeichnung nicht nach diesem Jahre entstanden sein kann. Wie es scheint, wurde die Originalzeichnung für den Kupferstichhändler Abraham Hogenberg angefertigt oder von demselben erworben, dann aber aus irgend welchem Grunde zurückgelegt. Erst 1656 scheint Altzenbach die Platten angekauft, den Namen des ursprünglichen Besitzers herausgeklopft und den seinen hineingestochen zu haben. Er ersuchte den Rath um die Erlaubniss, diesen Plan zu veröffentlichen. Der Rath erklärte am 19. April, er könne das Blatt nur dann für verkäuflich halten, wenn Altzenbach auf dem Blatte selbst eine Erklärung bezüglich der demolierten Deutzer Festungswerke anbringe. Dieser Zusatz lautet: „Hiebey abgetruckter in dem Ertzstifft Cöllen gehöriger Flecken Deutz ist in decembri Jahres 1632 bey nächtlicher Zeit von den schwedischen Völckern überfallen, so doch alsbald von des heyligen Reichs freier Statt Cölln angehörigen hintertrieben und folgentz aus Verordnung eines ehrsamen hochweisen Rhats wohlgem. Statt, wie hiebey zu ersehen, fortifiziert, entlich auch nach aufgehörter Gefahr wider demolirt und in vorigen Standt gestellt worden, gestalt dass es nunmehr kein fortifizierter Ohrt noch Vestung mehr ist". Auf dem gewaltigen Stich, zu dem zehn Kupferplatten verwendet wurden, tritt das ganze Panorama der Stadt vom Bayenthurme bis zum Thürmchen unterhalb St. Kunibert vor das Auge des Beschauers. Ueber der Stadt stehen in einem von verschiedenen symbolischen Emblemen umgebenen Schilde die Worte: „Agrippae primam cum nomine debeo Famam, Altera virtuti debita fama meae est. Prostituere fidem multae; sed Virginis ora Fortiter aversis una ego servo Procis. Sollicitare Proci; Labor est insanus Amantum (!) Eludam quosvis bella puella Procos". Neben diesem Spruch sehen wir den Marcus Agrippa mit dem alten Stadtwappen, dann die Agrippina, die hhl. drei Könige, den Helden Marsilius. Diese Figuren, der Prospekt der Stadt selbst, dann der Rhein mit den Mühlen und einer Anzahl von Schiffen füllen die vier

oberen Platten. Darunter ist die Festung Deutz, wie dieselbe von 1633 bis 1641 bestand, dann die Namen und Wappen der sechs Bürgermeister und die Dedikation auf vier kleineren Platten dargestellt. Noch tiefer befinden sich auf vier weiteren Platten in 24 Feldern die Namen und Embleme der Zünfte und verschiedene Erklärungen; zu unterst endlich wieder auf vier Platten ein erläuternder und die Hauptmerkwürdigkeiten der Stadt aufführender Typentext. Das Ganze hat eine Breite von $1{,}_{48}$ m und ohne den Text eine Höhe von 47 cm, mit dem Text von 59 cm. Am Schluss der Ueberschrift: „Colonia Agrippina Nobilis Ubiorum urbs academia praeclara Atque Emporium Totius Europae Celeberrimum" steht „Anno MDCXLXVI" (1656). Man erkennt sofort an der Stellung der einzelnen Ziffern, dass ursprünglich eine andere Zahl an der Stelle gestanden hat, welche herausgeklopft und durch die Ziffern LXVI ersetzt worden ist. Die vor dem L stehende X hat immer da gestanden, und es scheint unzweifelhaft, dass die Stelle der Ziffern LXVI ursprünglich die Ziffern XXIV eingenommen haben, so dass die zuerst eingeschnittene Jahreszahl MDCXXXIV gewesen ist.

Altzenbach gab den Prospekt auch ohne die Deutzer Festungswerke heraus. In dieser Ausgabe zeigt sich im Vordergrunde nur ein kleiner Theil von Deutz. Von dem grossen Plane wurden hierzu nur die Platten von oben in einer Höhe von 23 cm benutzt, der Rest von 5 cm wurde neu gestochen. Auf dem grossen Plane ist ausserdem auf diesem Streifen der am Rheine gelegene Theil von Deutz wesentlich anders wiedergegeben, als in dem reduzierten Prospekt. Die Platten des kleineren Planes gingen im Anfang des XVIII. Jahrhunderts in den Besitz des Kunsthändlers Eberhard Goffart über, welcher sie neu herausgab. Altzenbach's Name wurde ausgeklopft und der Goffart's hineingestochen. Von Goffart kamen die Platten durch Erbschaft an den Kupferstecher Johann Everaerts, einen Schwiegersohn Goffart's und von ihm an Jakob Goffart, welche Beide Abdrücke des Prospektes mit ihrem Namen anfertigten.

Etwas später als die Hollar'schen Stiche ist der von N. Vischer in Kupfer gestochene und von P. Schuz gezeichnete 27 cm breite und 21 cm hohe Prospekt der Stadt Köln mit Deutz und einer allerliebsten Gruppe von Marktbesuchern im Vordergrund.

Im Jahre 1660 gab Altzenbach eine andere von Toussyn gezeichnete und A. Aubry gestochene grosse Ansicht der Stadt Köln heraus. Das Blatt trägt die Ueberschrift: „Colonia Agrippina, Cöllen am Rhein". Zur Seite links zeigt es eilf Zunftwappen mit dem neueren kölnischen Wappen, rechts ebenso eilf Zunftembleme mit dem sogenannten fränkischen Wappen. Unten befindet sich ein Lobgedicht auf die Stadt Köln in lateinischer, deutscher und französischer Sprache.

Das Titelblatt der 1663 bei Johann Anton Kinckius von Johann Ludwig de la Cerda von Toledo herausgegebenen „Opera Virgilii Maronis" hat einen kleinen Prospekt der Stadt Köln in Kupferdruck.

Im Jahre 1672 gab Gerhard Altzenbach das 76 cm hohe und 66 cm breite Blatt heraus mit der Ansicht der Stadt aus der Vogelperspektive, darunter die grosse Frohnleichnamsprozession und darum die Namen und Wappen der Bürgermeister, welche von 1396 bis 1672 den Bürgermeisterstab geführt hatten. Gezeichnet war das Blatt von Schott und gestochen von Löffler dem Jüngeren. Spätere Abdrücke mit den nach 1672 gewählten Bürgermeistern gab Eberhard Goffart und nach ihm 1732 Jakobus Proppen heraus.

Eine zierliche Zeichnung der Stadt Köln, namentlich des Bayenthurms mit der Ark, findet sich in dem 1688 bei Friessem verlegten Werke „Opera venerabilis Bedae".

Gegen 1700 veröffentlichte der Kupferstecher Birbaum einen $1,_{10}$ m breiten und 20 cm hohen Prospekt der Stadt Köln mit der Ueberschrift: „Colonia Agrippina". Ueber der Freiheit Deutz im Vordergrunde steht: „Teutsch"; unten befinden sich die Embleme und Namen der zweiundzwanzig zu den Rathswahlen berechtigten Zünfte. Die Zeichnung ist ungefällig und roh.

Aus dem Jahre 1702 bewahrt das Stadtarchiv einen vor Kurzem käuflich erworbenen, in Tusche ausgeführten Stadtplan, der in Grösse, Art der Behandlung und Genauigkeit der Details viele Aehnlichkeit mit dem Mercator'schen Blatte hat. Auf den ersten Blick ist man geneigt, ihn für eine Kopie desselben zu halten, welche durch Nachtragung der von 1570 bis 1702 neuerrichteten Kirchen, Klöster und anderer Gebäude mit dem äusseren Aussehen der Stadt, wie sich solches zur Zeit des Zeichners bot, in Uebereinstimmung gebracht worden. Doch ein genauer Vergleich ergibt, dass man es mit einer selbstständigen Arbeit zu thun hat, welche von grossem Fleiss und bedeutender Fertigkeit des Künstlers zeugt. An den Abbildungen der gothischen Kirchen erkennt man, dass es dem Zeichner ebenso wie allen seinen Zeitgenossen an jedem Verständniss der gothischen Bauformen fehlte. Der Plan hat eine Höhe von $1,_{05}$ m und eine Breite von $1,_{25}$ m. Er trägt die Ueberschrift: „Coloniae Agrippinae urbis florentissimae nova et accurata delineatio, anno 1702".

Ein kleiner, aber zierlicher Prospekt der Stadt Köln findet sich am oberen Ende eines Kupferstiches aus dem Jahre 1704, der die Ueberschrift trägt: „Rechtmässige Urtheils-Vollstreckung an denenjenigen frantzösischen Delinquenten, welche den durchlauchtigsten Fürsten von Sachsen-Zeitz entweder aus der Reichs-Statt Cölln zu entführen oder gar zu ermorden sich unterstanden".

Der letzte nennenswerthe Plan der Stadt Köln aus dem vorigen Jahrhundert ist der geometrische Stadt-Grundriss des Ingenieurs Valentin Reinhard, der am 5. Mai 1751 an Stelle des verstorbenen Artillerie-Hauptmanns Solff zum Stück-Hauptmann ernannt wurde.[1]) Die im Stadtarchiv aufbewahrte Original-Zeichnung hat die Ueberschrift: „Nova et accurata iconographia liberae imperialis civitatis Coloniensis confecta a J. V. Reinhard praedictae civitatis tormentorum capitaneo. Neu- und richtiger Grundriss der Kaiserlicher freyer Reichs-Statt Cöllen am Rhein. Gefertigt von J. V. Reinhard, Stück-Hauptmann daselbst, anno Domini 1751". Das von Michael Rössler in Nürnberg 1752 gestochene Blatt zeigt um die Aufschrift die Wappen der sechs Bürgermeister, während oben rechts in der Ecke sich das reich verzierte Kölnische Wappen befindet.

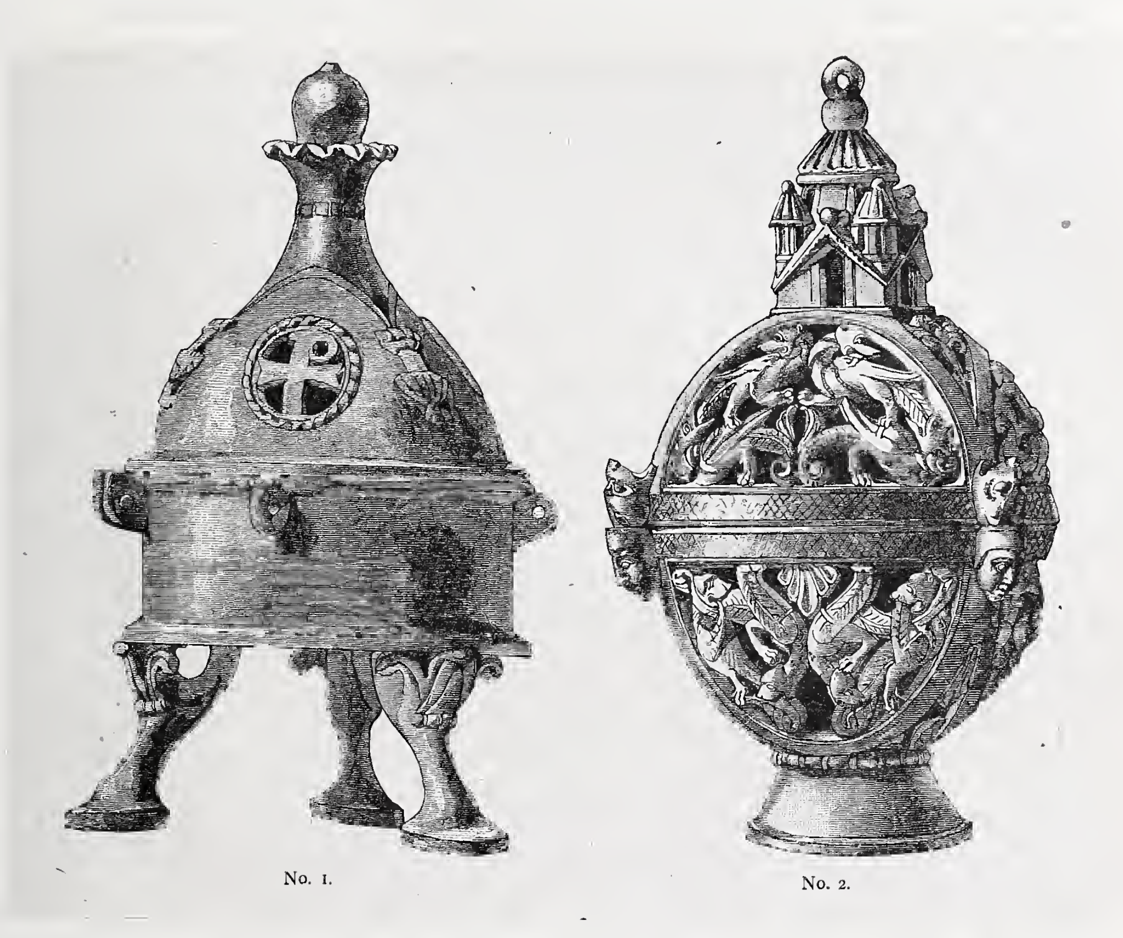
Diejenigen Stadtprojekte, welche noch bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts veröffentlicht wurden, verdienen kaum der Erwähnung; es sind winzige Darstellungen, welche auf den Eau de Cologne-Etiketten von Farina, Zanoli und de la Forest, oder auf einigen Büchertiteln sich finden.

L. ENNEN.

[1]) Rathsprotokoll 1751, fol. 104.

FRÜHCHRISTLICHE WEIHRAUCHFÄSSER.

Im Schlosse zu Mannheim befinden sich in einem als Antiquitätensammlung hergerichteten Saale unter Bronzen verschiedener Herkunft die beiden hier abgebildeten



No. 1. No. 2.

Weihrauchfässer. Von diesen bezeichnet No. 2 den ältesten uns bisher in Originalen bekannten Typus, den des XII. Jahrhunderts; No. 1 muss dagegen als eine Arbeit der frühchristlichen Zeit, aus dem IV.—VI. Jahrhundert angesehen werden, es reicht somit in die Zeit der frühchristlichen Lampen hinein und hilft uns die Geschichte des Weihrauchfasses bis in die ersten Zeiten christlicher Kunst verfolgen. Das Gefäss, fast unverletzt erhalten, ist 0,20 hoch und 0,095 weit. Das untere Becken von platter cylindrischer Form ruht auf drei Füssen, welche deutlich den Nachklang klassischer Kunst erkennen lassen. Der kegelförmige Deckel zeigt in drei durchbrochenen Feldern das Monogramm Christi, dazwischen in flachem Relief drei Vasen; der kugelförmige

Knopf endet in eine Spitze. Der Deckel ist am Becken mit einem Gelenk befestigt. An Deckel und Becken sind je drei entsprechende Oesen angebracht, durch welche die Ketten liefen, an denen man das Gefäss schwang.

Die Form des Monogramms ist die der frühesten Zeit (vergl. Kraus: Roma sotterranea, Freiburg 1873 pag. 223). Die Form der Vase weist ebenfalls auf das IV. bis VI. Jahrhundert und ist auf altchristlichen Sarkophagen, Mosaiken etc. ein nicht seltenes Symbol (vergl. Garuzzi: Storia della arte christiania, Prato, 1877 V. 300). Auf einem Sarkophag in S. Aquilino in Mailand, der wohl dem IV. Jahrhundert zuzuschreiben ist, befinden sich das Monogramm und die Vase zusammen in gleichen Formen.

Das Weihrauchgefäss macht in seiner Gesammterscheinung durchaus den Eindruck eines aus klassischer Tradition entstandenen Geräthes. Dem klassischen Formensinn entspricht vor Allem die energische Gliederung in Becken, Deckel und Fuss. Es käme darauf an, den direkten klassischen Vorgänger dieses Geräthes unter den spätrömischen Bronzen zu finden, wie uns dies auf dem nächstverwandten Gebiet dem der altchristlichen Lampen leicht genug ist.

In den mir bekannten Publikationen habe ich diesen Vorgänger nicht gefunden, jedoch müsste man die Vorräthe von einfacheren und daher der Publikation nicht für würdig erachteten Bronzen in den italienischen Sammlungen auf diese Frage hin noch genauer durchmustern.

In Pompeji hat man kleine bronzene Büchsen aufgefunden (abgebildet bei Roux Herculanum und Pompeji VI. 81 u. 85), welche man als „acerrae" Weihrauchbüchsen erklärt hat; dieselben sind flach, cylindrisch, ohne Fuss, haben einen flachen Deckel mit spitzem Knopf, der am Scharnier befestigt ist und besitzen nicht nur die drei Ketten der mittelalterlichen Rauchfässer, sondern auch die vierte Kette, an welcher man den Deckel anheben kann. Da diese Büchsen aber keinerlei Durchbohrung zeigen, so können sie für brennende Kohlen nicht gedient haben, dem widerspricht auch das Fehlen des isolierenden Fusses. Die drei Ketten müssen also lediglich zum Aufhängen gedient haben, das Ganze als eine Aufbewahrungsbüchse, ob für Weihrauch, bleibt dahingestellt.

Der Gebrauch des Weihrauchs im Alterthum ist uns hinlänglich bezeugt, ebenso ist das übliche Geräth in Abbildung und in Originalen bekannt.[1]) Das Thymiaterion der Griechen und Römer ist ein Geräth von kandelaberartiger Form, der schlanke Schaft trägt auf seiner Spitze ein kleines rundes Becken, das mit einem durchlöcherten Deckel verschlossen ist. In dieser Gestalt findet es sich bereits auf assyrischen Reliefs 900 v. Chr. und auf dem Parthenonfries 440 v. Chr. In beiden Fällen ist der Schaft über ein Meter hoch. Das eigentliche Gefäss hat die Form eines Pinienzapfens. Auf den späteren griechischen Vasen und unter den pompejanischen Bronzen erscheint es erheblich niedriger, im Ganzen in der Form des Kandelabers, aber am Schaft mit breiten Platten versehen, welche die Hand gegen abfallende Kohlenstückchen schützen.

Der Deckel erscheint meist abnehmbar, doch gab es auch Deckel, welche mit einem Gelenk befestigt waren (Friederichs, Berlins antike Bildwerke. Geräthe und Bronzen pag. 164).

---

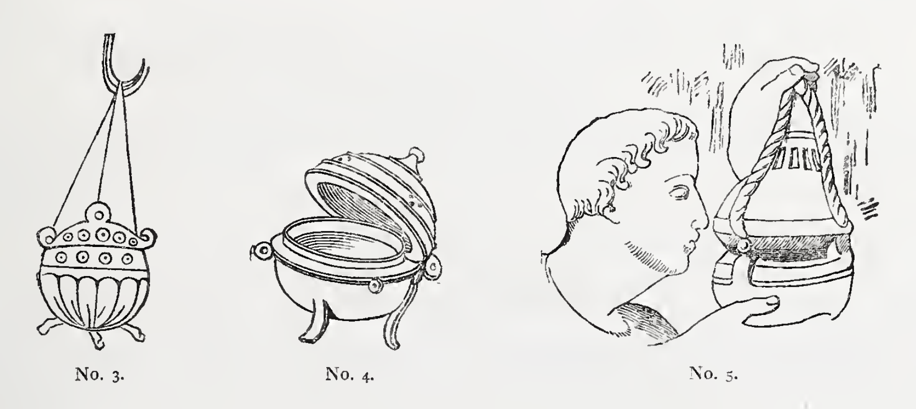
[1]) Das Werk von Aless. Lazzarini, De vario tintinnabulorum usu apud veteres Hebreos etc. Romae 1822, habe ich nicht einsehen können.

Eine ausführliche Zusammenstellung der vorkommenden Darstellungen solcher Geräthe giebt Stephani in dem Compte rendu de la commission impériale archéologique 1860 pag. 30 und 1862 pag. 80.

Auf den Wandmalereien der frühchristlichen Katakomben habe ich eine Darstellung von Weihrauchgefässen nicht zu finden vermocht.

Als älteste beglaubigte Form musste bisher die Darstellung No. 3 gelten, welche Cahier in den Mélanges d'archéologie III pag. 22 aus einer Miniatur in der Bibel Karls des Kahlen abbildet. Dieses Gefäss zeigt, dass im IX. Jahrhundert alle Theile der später üblichen Form bereits vorhanden waren, vornehmlich die vier Ketten, davon drei zum Schwingen und eine zum Anheben des Deckels.

Aus dem XII. Jahrhundert besitzen wir eine grosse Reihe von Originalen und getreuen Darstellungen auf gleichzeitigen Bildwerken. Die meisten davon hat abgebildet Cahier in den Nouveaux mélanges d'archéologie III pag. 230. An diesen dreissig Zeichnungen, welche fast alle aus dem künstlerischen Nachlass des Abbé Martin stammen, wird die Entwickelung der Form bis in das XVI. Jahrhundert verfolgt. Leider fehlen zum Theil die Angaben der Herkunft. Die Abbildungen in deutschen Publikationen sind zusammengestellt von Otte, Handbuch der christlichen



No. 3. No. 4. No. 5.

Kunstarchäologie pag. 192 ff. Ferner sind zu vergleichen Didron, Annales archéologiques IV 293, XIII 354. XXII 47 u. 156.

Unter den Arbeiten des romanischen Stils überwiegt die einfache kuglige Beckenform, jedoch macht sich bei etwas reicheren Stücken das Bestreben geltend, Architekturformen zu verwenden, wäre es auch nur wie bei dem Mannheimer Exemplar (Abbildung No. 2) in der mit Thürmen versehenen Spitze. Als vollständiges System erscheint dies Besetzen mit Thürmen und Figuren in der Anweisung die Theophilus in der „Diversarum artium schedula" III ap. 59 de thuribulo fusili für den Guss eines Rauchfasses giebt. Das Mannheimer Exemplar zeigt den einfachen Typus. Das Ganze, $0{,}_{17}$ hoch, ist kugelförmig, die drei Ketten veranlassen eine Theilung in je drei Bögen, welche mit Rankenwerk und phantastischen Thieren ausgefüllt sind, im Becken geschlossen, im Deckel durchbrochen; die Oesen, durch welche die Ketten laufen, stellen Drachenköpfe dar, die Oese für die Kette an der Spitze des Deckels ist abgebrochen. An Stelle der mehr dem antiken Formengeiste entsprechenden drei gegliederten Füsse, wie sie No. 1 und auch noch im IX. Jahrhundert No. 3 zeigen, ist der Ringfuss getreten.

Es ist bekannt, wie sich in der gothischen Periode die Gefässform beim Rauchfass völlig in eine kapellenartige Scheinarchitektur verflüchtigte.

Zum Vergleich mit dem frühchristlichen Gefäss kann noch dienen der kleine Kessel No. 4, welcher nach Cahier a. a. 6 abgebildet ist und sich in Italien befinden soll. Eine Datierung desselben ist wohl kaum möglich. Ferner No. 5 abgebildet bei Rohault de Fleury, le Latran au moyen âge, fol. 26. Das Steinrelief, auf welchem sich die Darstellung findet, scheint dem Ende des XIII. Jahrhunders anzugehören, der hohe spitze Deckel hat Aehnlichkeit mit dem älteren Typus.

Noch zu beachten ist das Weihrauchgefäss bei Didron, Annales XXII 156, welches nach einem Gipsabguss unbekannter Herkunft dargestellt ist, und welches möglicherweise dem früher Mittelalter angehört.

JULIUS LESSING.

DIE ITALIENISCHEN SCHAUMÜNZEN DES FÜNFZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

1430—1530.

V.

PADUA.

JACOPO VELLANO.

Vellano's Name steht zwar auf keiner Schaumünze, da aber Vasari in seinem Leben (I S. 383 der Ausgabe des Giunti, II 1 S. 386 der Schorn'schen Uebersetzung), als seine Arbeiten eine Medaille auf Paul II. und Medaillen auf dieses Papstes Geheimschreiber Anton Roselli und Baptista Platina nennt, so mag Vellano hier aufgenommen werden. Es liegt kein Grund vor, diese Angabe Vasari's zu bezweifeln, wenn sie auch, wie so viele andere, ungenau ist, denn Platina hiess bekanntlich Bartolomeo, nicht Baptista, und Roselli war nicht Sekretär Pauls II., sondern früherer Päpste.

Welche unter den vielen Medaillen des Papstes Paul II. von Vellano ist, erfahren wir von Vasari nicht, und eine Medaille auf Platina kennen wir auch nicht, wohl aber haben wir eine Medaille von Roselli. Und es ist um so glaublicher, dass sie die von Vasari gemeinte Arbeit Vellano's ist, da sie der späten Lebenszeit Roselli's angehört, welche dieser in Padua, Vellano's Vaterstadt, unter venetianischem Schutze verlebte. Dort starb er 1467, nachdem er ein berühmtes Buch „De monarchia" wider das Papsthum geschrieben hatte.

Vellano war ein Schüler Donatello's, und nach Vasari ein genauer Nachahmer desselben. Bei der grossen Verschiedenheit der Arbeiten Donatello's lässt sich aus dieser Nachricht wenig entnehmen; um so besser ist es, dass wir grosse Arbeiten von ihm besitzen. Von den zwölf Reliefs an den Chorwänden des Presbyteriums im Santo zu Padua sind zehn von ihm. Einige davon sind von grosser Wirkung;

den Simson, welcher die Säulen des Tempels umstürzt, hat kein anderer Künstler so lebensvoll dargestellt, das Gebäude mit dem Dach voller Menschen fällt wirklich zusammen. Andere dieser Reliefs sind freilich voll kleiner Figuren mit einem Hintergrund grosser weiter Landschaften, zerstreutem Vieh und weitläuftiger Architektur, aber immer ist doch das einzelne schön. Ich will hier bemerken, dass die beiden Reliefs: David vor der Bundeslade, und Judith und Holofernes von Vellano's Schüler Andrea Briosco, il Riccio, auch sehr schön und sogar noch besser als Vellano's sind, obgleich auch in ihnen das Relief zu malerisch behandelt ist. Diese zwölf Reliefs sind nach Cicognara 1488 verfertigt.

Die Medaille Vellano's·

(45 MM.)

ANTONIVS · DE · ROYZELLIS · MONARCHA · SAPIENTIE · Brustbild linkshin mit Mütze, dahinter 91.

CELITVM · BENIVOLENTIA. Ein Mann auf einem Sessel sitzend, von vorn gesehen; er ist mit einem fliegenden Gewande leicht bekleidet, und erhebt gleichsam lehrend die Rechte. Zu den Seiten C. V.

Friedlaender'sche Sammlung. Mazzuchelli I XXIV II.

91 auf der Vorderseite bedeutet wahrscheinlich Roselli's Lebensjahre, er ist hier uralt. Die Kehrseite scheint ihn als Lehrer darzustellen, er war achtundzwanzig Jahre lang Professor des Kirchenrechts in Padua. Was C V bedeutet ist unbekannt.

Die Kehrseite dieser Medaille kommt auch zusammengestellt mit dem Kopfe des Agrippa und mit dem des Julius Caesar vor; es ist daher anzunehmen, dass auch diese Köpfe von Vellano sind. In dem gelehrten Padua ist das Kopieren antiker Münzen nicht auffallend. Agrippa hat die Umschrift seiner römischen Münzen: M · AGRIPPA · L · F · COS · III ·, Caesar hat DIVI · IVLI und ein Füllhorn hinter dem Kopf.

Die „Weimarschen Kunstfreunde" und die ihnen folgenden „Skizzen" haben die zahlreichen kleinen Medaillen Paul's II. dem Vellano zugeschrieben. Allein sie haben nicht beachtet, dass Vasari, unsere einzige Quelle, sagt, Vellano sei erst 1464 nach Rom gekommen; nun stellt aber ein Theil dieser kleinen Medaillen Paul II. noch als Kardinal Barbo dar, sie sind also vor 1464 gemacht, und da mehrere den Venetianischen Palast in Rom auf der Kehrseite haben, so sind sie doch auch wohl in Rom entstanden, also können sie nicht von dem 1464 nach Rom gekommenen Vellano sein, und ebenso wenig die ihnen im Stil völlig gleichen Pauls II. als Papst.

Auch weichen sie von der Medaille Roselli's durchweg ab; ist diese von Vellano, wie wir dem Vasari doch glauben müssen, so sind die kleinen Pauls II. sicher nicht von ihm. Und da diese zu den häufigsten Medaillen gehören, also gewiss dem Vasari bekannt waren, so würde er, wenn er diese gemeint hätte, wohl nicht den Ausdruck gebraucht haben, Paul II. liess von Vellano „seine Medaille" machen.

So wenig sich also die von Vasari gemeinte Medaille Pauls II. erkennen lässt, ebenso wenig vermag ich zu sagen, von wem diese eben besprochenen kleinen sehr hübschen Medaillen Pauls II., deren es wohl zehn oder zwölf verschiedene, ausser

13

einigen dazu gehörigen ovalen, giebt, sein mögen. Eine von ihnen mit LAETITIA · SCHOLASTICA · hat im Abschnitt A . BO, man möchte darin den Künstlernamen vermuthen. Bonanni's Erklärung Academia BOnoniensis bedarf keiner Widerlegung. Wir tappen auch hier im Dunkeln.

Ich will noch bemerken, dass diese Zeit auch für die päpstlichen Münzen Neuerungen brachte; Sixtus IV. setzte zuerst sein Bildniss auf die Münzstücke. Und Paul II. selbst änderte sogar den uralten Typus der Bleibullen: die Köpfe Petri und Pauli neben einander, und auf der Kehrseite den Namen des jedesmaligen Papstes. Er liess sich selber thronend darstellen, zwei Kardinäle neben ihm, vor ihm andere Figuren, und auf der Kehrseite Petrus und Paulus in ganzer Gestalt. Doch wurde diese Neuerung nicht beibehalten.

Im Gegensatz zu Vasari spricht einer der Zeitgenossen Vellano's geringschätzig von ihm. In Pomponii Gaurici Neapolitani de sculptura liber (Ausgabe von 1609 S. 116, und im Abdruck derselben in Gronovii Thesaurus Th. IX col. 774) heisst es: Sed et Donatelli discipulus Bellanus inter hos quoque nomen habebit; quamquam ineptus artifex. Quin et Bellani uti volunt discipulus Andreas Crispus, familiaris meus, podagrarum beneficio ex aurifice sculptor. Dieser Aufsatz des Gauricus ist vor dem Jahre 1505 geschrieben, denn er ist dem Herzog Hercules I. von Ferrara gewidmet, welcher in diesem Jahre starb.

ANDREA BRIOSCO, IL RICCIO.

Wir haben eine Medaille die ihn darstellt, wissen aber nicht, ob er selbst sie gemacht hat.

(51 MM.)

ANDREAS · CRISPVS · PATAVINVS · AEREVM · DI · ANT · CANDELABRVM · F · Brustbild linkshin, mit Gewand um die Brust.

OBSTANTE · GENIO · Ein gebrochner Lorbeerbaum, oben ein Stern.

Friedlaender'sche Sammlung (die Vorderseite); Cicognara Th. II Tafel 35, im Text Th. IV S. 278 nicht erwähnt; Trésor Méd. Ital. Th. II Tafel 38.

Die Medaille bezieht sich, wie man sieht, auf seinen schönen und berühmten Kandelaber für die Osterkerze im Chor der Kirche DIvi ANTonii in Padua. Er ist von meisterhafter Komposition; mit ungemeinem Schönheitssinn ist der Reichthum an Figuren vertheilt. Musterhaft ist die discrete und freie Ciselierung, die Flächen sind nicht geglättet, auch dadurch ist die Frische der Modelle in der Bronze erhalten.

Der Name Crispus ist die Uebersetzung von il Riccio, wie Andreas Briosco seines Krauskopfs wegen genannt ward.

VENEDIG.

M. GUIDIZANUS.

Auch von ihm haben wir keine Ueberlieferung gefunden; die vier mit seinem Namen bezeichneten Schaumünzen stellen Venetianer dar; die dritte und vierte fallen sicher in die Jahre 1457—1462, die erste in das Jahrzehend von 1450—1460, die zweite wird um 1455 verfertigt sein.

Guidizanus bezeichnet sich stets mit M., Lazari nennt ihn im Katalog der Sammlung Correr S. 181 in der Reihe der andern Künstler: mastro Guidizani, aber das M. wird wohl Vorname sein, denn er würde sich nicht selbst Magister genannt haben. Guidizani scheint aus den Namen Guido und Gianni, nach venetianischer Aussprache Zani, gebildet zu sein.

Cicognara nennt mit grossem Unrecht seine Arbeiten mittelmässig, sie sind im Gegentheil vorzüglich, die Bildnisse lebendig und voll Charakter, die Thiergruppe auf der Medaille des Giustiniani meisterhaft und grossartig. Im Gegensatz zu den Florentinern tritt bei ihm und seinem gleichzeitigen Stadtgenossen Boldu ein Streben nach idealer Schönheit hervor, eine Vorliebe für nackte Figuren, nicht ein strenges Anschliessen an die klassischen Formen, welches Mantegna und seine Schule charakterisirt, vielmehr eine freiere natürlichere Auffassung, ein Wiedererwecken des Geistes der Antike. Ich möchte diese beiden Künstler Guidizanus und Boldu sehr hoch stellen. Sie nehmen das Relief mit Absicht flach, sie komponiren im Sinn der Sculptur ohne malerische Wirkung zu beabsichtigen, wie es die Paduaner pflegten. Ihre Ausführung ist ungemein sorgsam und schön, ohne ängstlich zu sein. Hierin schliessen sie sich dem Pisano an.

1., (93 MM.)

ORSATVS · IVSTINIANVS VENETVS · ET · D · EQVES. Brustbild mit Mütze und reichem Mantel rechtshin.

· VOLONTAS · SENATVS · Ein Bär umfasst stehend einen Palmbaum, hinter welchem ein Löwe liegt, den Kopf erhebend. Rechts im Felde steht

OPVS
· M · GVI
DIZAN
I · links im Felde ein Epheublatt.

Trésor Méd. ital. III XXVI 3; Litta Fasc. XLVIII No. 11 (die Abbildung ist völlig ausser dem Charakter). D · EQVES erklärt Litta: Ducalis Eques.

Unter dem Bären ist wohl Orsato selbst verstanden, und der mächtige Löwe, wenn auch ungeflügelt, bezeichnet Venedig. Das Bildniss, und noch mehr die Kehrseite, ist von unübertrefflicher einfacher Grossartigkeit.

Orsato, dessen merkwürdige Schicksale Litta kurz erzählt, vermählte sich 1408 und starb in hohem Alter in Griechenland im Jahre 1464. Die Medaille stellt ihn bejahrt dar, man wird sie gewiss in die Jahre 1450—1460 setzen müssen.

2., (80 MM.)

· BARTHOL · CAPVT . LEONIS · MA · C · VE · SE · Brustbild linkshin mit hoher Mütze und im Harnisch.

IVSTIZIA · AVGVSTA-ET · BENIGNITAS · PVBLICA · Ein nackter Mann (Coleoni) auf einem Harnisch sitzend, linkshin, betrachtet ein Loth, dessen oben durch einen Ring gehenden Faden er mit der Linken hält. Rechts im Felde steht · OPVS · M ·
GVIDIZA
NI ·

In der Königlichen Sammlung; Trésor Méd. ital. I XXI 2.

Der berühmte Feldherr Coleoni, bekannt durch Verocchio's erzene Reiterbildsäule in Venedig, im Jahre 1400 geboren, ward 1454 oberster Heerführer Venedigs; er wird hier MAgnus Capitaneus, VEnetus SEnator genannt, die Medaille muss also nach 1454 verfertigt sein; auch erscheint er hier 50 bis 60 Jahre alt. Er starb 1475.

3., (63 MM.)

PASQ · MARIPE · VENETVM DIGNISS · DVX · ET · P · P · Brustbild mit dem Corno, rechtshin.

PAX · AVGVSTA · Pax, unterwärts mit dem Mantel bekleidet, stehend, von vorn, in der Rechten einen Palmzweig, am Boden liegen Schwert und Schild, rechts im Felde OPVS · M ·
GVIDIZA
NI ·

In der Königlichen Sammlung und in der Sammlung der Bibliothek von S. Marco.

Pasquale Malipietro war Doge von 1447 bis 1462. Cicognara V 412 sagt, Guidizanus habe „Medaillen" für Pasquale Malipietro verfertigt; bezeichnet mit des Künstlers Namen ist nur die obige, aber in der genannten Sammlung zu Venedig habe ich noch die folgende gefunden, die wohl auch von Guidizanus ist.

4., (85 MM.)

PASQVALIS · MARIPETRVS · VENETVM · D · Brustbild linkshin mit dem Corno und reichem Mantel.

INCLITE · IOHANNE · ALME · VRBIS · VENETIAR' · DVCISSE · Das Brustbild der Dogaressa mit hoher Haube linkshin.

Bibliothek von S. Marco in Venedig.

JOHANNES BOLDU

pictor Venetus, schreibt seinen Namen lateinisch, neugriechisch und hebräisch neben einander. Diese Gelehrsamkeit stammte wohl aus Padua; auch Mantegna, der in Padua lebte, schrieb auf seinen schönen Sanct Sebastian (im Belvedere zu Wien) ΤΟ ΕΡΓΟΝ ΤΟV ΑΝΔΡΕΟV.

Boldu liebte es, die Buchstaben monogrammatisch zusammen zu ziehen. Dies ist eine venetianische Sitte, welcher man auf alten Gemälden in der Akademie zu Venedig häufig begegnet; aber auf Medaillen kommt sie nicht leicht vor.

Der Name Boldu ist der einer venetianischen Adelsfamilie. Um so weniger glaublich ist es, dass unser Künstler, wie gesagt wird, ein Schweizer aus Uri gewesen sei. Auch haben seine Arbeiten durchaus italienischen Charakter, und dass er auch einen Deutschen durch eine Medaille verherrlicht hat, ist kein Grund, ihn für einen Deutschen oder Schweizer zu halten.

Ich kenne acht Medaillen von ihm, von denen sechs seinen Namen tragen, die beiden andern nach Stilähnlichkeit ihm sicher zugetheilt werden können. Vier haben die Jahrzahl 1457, zwei 1458, eine (ohne seinen Namen) 1466. Von den vier Medaillen des Jahres 1457 stellen drei Dichter und Musiker vor.

Zwei seiner Schaumünzen stellen ihn selber dar, die eine ist ein Bildniss in der Tracht der Zeit, die andere ein phantastisches nach dem Vorbild antiker Münzen, nackt und bekränzt, wie die römischen Kaiser. Eine andere Medaille hat den Kopf des jugendlichen Caracalla, ebenfalls die freie Kopie einer römischen Münze. Auch hierin tritt der Einfluss der Paduanischen klassischen Gelehrsamkeit hervor, welcher sich in dieser Epoche und früher schon, auch in der Kunst geltend machte. Die Kehrseiten zeigen dagegen moderne Allegorien, zum Theil gesuchte und dunkle, fast immer einer ernsten Richtung folgend.

Boldu's Arbeiten gehören zu den bedeutendsten; sie sind, um abermals die Worte der „Weimar'schen Kunstfreunde" beizubehalten, „einfach und gemüthlich in der Darstellung, geistreich im Ausdruck, freier, leichter, in gebildeterem Geschmack ausgeführt als Pasti's Werke". Da wir mehrere kennen als die beiden Medaillen, welche den W. K. F. vorlagen, so können wir hinzufügen: Boldu zeigt sich besonders darin als tüchtig durchgebildeter Künstler, dass er, gleich Guidizanus, für das Nackte eine damals noch neue Vorliebe und ein gutes Verständniss besitzt; auch dies entspricht seiner Hingebung an die Antike.

1457.

1., (71 MM.)

PHILIPPVS · DEVADIS · DE · PISIS · CHIRONEM · SVPANS · (das P hat unten einen Querstrich, es bedeutet: superans). Jugendliches Brustbild linkshin.

· M · CCCC° · LVII · OPVS · IOANIS · BOLDV · PICTORIS · Ein lorbeerbekränzter Mann in römischer Rüstung; er hält mit beiden Händen ein Schwert queer vor den Leib. Ueber seinem Haupt ein geöffneter Zirkel, auf seiner linken Brust ein Auge, auf den Schultern ein Wolfskopf und ein Widderkopf, auch die Unterarme sind durch einen geflügelten Wolfskopf und einen Widderkopf gesteckt. Er steht auf einem Rade, neben seinen Füssen links eine strahlende Sonne, rechts eine Burg, hinter den Unterschenkeln zwei gekreuzte Schlüssel.

Königliche Sammlung; Trésor Méd. ital. II XII 4.

Dieser Arzt, den der Trésor „Gaddi" nennt, ist unbekannt. Nach Bernasconi Tre carmi latini in lode di V. Pisano S. 10 war er auch Dichter.

Die Attribute des Kriegers der Kehrseite sind unverständlich.

1457.

2., (70 MM.)

· PHILIPPO · MASERANO · VENETO · MVSIS · DILECTO · Brustbild linkshin.

· VIRTVTI · OMNIA · PARENT · (u. unten im Halbkreise:) MCCCCLVII · OPVS · IOANIS · BOLDV · PICTORIS · Arion auf dem Delphin, linkshin, zu Seiten seines Haupts · ARI ONI ·

Königliche Sammlung; Friedlaender'sche Sammlung; Mazzuchelli I XI 6; Trésor Méd. ital. I XI 1.

Der Dargestellte ist unbekannt.

1457.

3., (77 MM.)

+ NICOLAVS · SCHLIFER · GERMANVS · VIR · MODESTVS · ALTER·Q·ORPEHEV' (statt ORPHEVS, die letzten Buchstaben HEV bilden ein Monogramm). Brustbild linkshin.

· M · CCCC · LVII · OPVS · IOANIS · BOLDV·PICTORIS · Apollo stehend, fast von vorn gesehen, unterwärts mit dem Mantel bekleidet, im linken Arm die Lyra.

Königliche Sammlung; Trésor Méd. ital. I XI 2.

1457.

4., (56 MM.)

PETRVS · BONNVS · ORPHEVM · SVPERANS · Brustbild mit Mütze linkshin.

· M · CCCC · LVII · OPVS · IOANIS · BOLDV · PICTORIS · Ein nackter geflügelter Jüngling, von vorn gesehen, auf einer grossen Basis sitzend, auf einer Laute spielend, vorn an der Basis steht OMNIUM PRINCEPS.

Königliche Sammlung; Mazzuchelli I, Tafel XXIII II; Möhsen 1 90.

Petrus Bonnus, um 1435 geboren, wird von Raphael Volaterranus (Commentariorum urbanorum libri, XXXV S. 1288) als berühmter Musiker genannt; ein dort angeführtes schwülstiges Gedicht des Philippus Beroaldus vergleicht ihn mit Arion, Amphion, Orpheus u. s. f. Man glaubt, dass dieser Petrus Bonnus derselbe sei wie Petrus Bonus Avogarius aus Ferrara, welchen später (um 1490) Sperandeus in einer Medaille dargestellt hat, wo er „grosser Arzt und grösserer Astrolog" genannt wird. Avogari ward 1467 Professor in Ferrara, behandelte auch den Lorenz Medici als Arzt (Roscoe Leben des Lorenzo Th. II Brief 70), und starb 1506. Doch ist es keineswegs wahrscheinlich, dass der Musiker der Medaille und der Arzt identisch seien.

1458.

5., (86 MM.)

+ IWANHC צייר MΠWΛNTOV מוניצייא ZWΓPAΦOV יוחנן בולדו Brustbild mit hoher Mütze linkshin.

OPVS · IOANIS · BOLDV · PICTORIS · VENETI · Ein nackter Mann (der Künstler selbst) sitzend, linkshin gewendet, in betrübter Haltung; am Boden neben ihm liegt ein Todtenkopf. Hinter ihm steht eine kleine alte Frau, welche ihn geisselt, vor ihm ein Engel mit einem Kelche. Unten steht MCCCC°LVIII.

In der Königlichen Sammlung; Trésor Méd. ital. II XII 3, wo die Jahrzahl irrig 1448 angegeben ist; wie die Abbildung daselbst zeigt, wurde auf dem ziemlich schlecht erhaltenen Exemplar die Lücke, welche das kleine ° zwischen C und L bildet, für ein X gehalten. Ebenso ist die Lesung MCCCCLXXI, welche Morelli S. 257 angiebt, sicher irrig; statt LVIII konnte auf einem schlechten Exemplar leicht LXXI gelesen werden. Zwei Exemplare, welche ich kenne, haben beide wie angegeben 1458, und dass die Jahrzahl vom Künstler selbst verändert worden sei, ist hier durchaus unglaublich.

Die griechische Aufschrift der VS. ist vielfach monogrammatisch zusammengezogen, um Raum für die hebräischen Worte zu gewinnen, welche buchstäblich lauten: iohanan·boldu·me-venezia·zajjar, also Johannes Boldu aus Venedig, Maler.

Das Bildniss des Künstlers weicht von dem idealisierten der folgenden Medaille No. 6 ab, die Vergleichung der realen und der idealen Auffassung dieser beiden Köpfe ist recht lehrreich. Die Vorstellung der KS. lässt sich zwar nicht sicher erklären, da die geisselnde Alte keinerlei Attribute hat, doch bedeutet sie wohl: die Religion tröstet den Betrübten, wenn die Reue ihn peinigt.

1458.

6., (84 MM.)

+IWANNHC·MΠWΛNTOV·ZWΓPAΦOV·BENAITIA· Epheubekränztes Brustbild des Künstlers, linkshin, mit kurzem Haar und nackter Brust.

OPVS · IOANIS · BOLDV · PICTORIS · VENETVS · XOGRAFI · Ein nackter Mann (der Künstler) sitzt die Hände vor das Gesicht haltend, rechtshin; ihm gegenüber sitzt, von vorn gesehen, der Todesgenius als geflügelter Knabe, jedoch im Verhältniss weit grösser als der Mann. Der Knabe schliesst wie schlafend die Augen, stützt den rechten Ellenbogen auf einen sehr grossen Schädel, und hält in der Linken eine Flamme. Unten steht · M · CCCC · LVIII ·

Königliche Sammlung; Trésor Méd. ital. I X 2.

Die Buchstaben, besonders die griechischen sind auch hier monogrammatisch zusammengezogen, das V steht im O, das Γ ist klein und dicht an den vorhergehenden Buchstaben angeschoben, *Μπωλντου* ist die neugriechische Schreibart für Boldu. Seltsam ist Opus pictoris Venetus xografi (statt zografi), doch findet sich unrichtiges Latein auch auf andern Medaillen dieser Zeit.

Die Vorstellung der KS. kehrt auf der Schaumünze No. 7 wieder und wird durch die Umschrift dort erklärt. Auch auf einer deutschen Medaille des XVI. Jahrhunderts auf G. Ploed ist die Darstellung ähnlich wiederholt.

1466.

7., (90 MM.)

ANTONINVS · PIVS · AVGVSTVS · Lorbeerbekränztes Bildniss des Caracalla als Knaben.

· IO · SON · FINE · Die Vorstellung der Schaumünze No. 6 unten · M · CCCC · LXVI ·

Friedlaender'sche Sammlung; Trésor Méd. ital. I X 3, jedoch ohne die Aufschriften der KS.; VS. und KS. haben hier keine Beziehung zu einander; der Kopf stellt gewiss nicht den Antoninus Pius vor, wie der Text zum Trésor sagt, sondern ist nach einer Münze des Caracalla kopiert.

Diese Medaille trägt nicht Boldu's Namen, allein die völlige Uebereinstimmung der KS. mit der von Nr. 6 beweist, dass sie von seiner Hand ist. Wahrscheinlich sind beide Kehrseiten von demselben Modell abgeformt, nur Inschrift und Jahrzahl wurden verändert.

8., (81 MM.)

+ EGANVS · LAMBERTINVS · BONIENSIS · VMANITATE · PLENVS · Brustbild linkshin, unten MCCCVII.

Die KS. fehlt.

Königliche Sammlung.

Diese unbekannte Schaumünze gehört nach dem Stil gewiss zu Boldu's Arbeiten. Vielleicht stand sein Name auf der KS. BONIENSIS steht in der die Buchstaben zusammenziehenden Schreibweise des Boldu für Bononiensis, die Familie ist von Bologna. Die Jahrzahl ist deutlich, aber die Buchstaben, welche sie bilden, stehen etwas unregelmässig, sie mögen im Modell verändert worden sein, und es hat vielleicht ursprünglich MCCCCLVII gestanden. Das mir vorliegende Exemplar ist alt, aber wohl kein Originalguss.

G. T. F.

ein venetianischer Künstler, von dem wir nur diese Initialen kennen; F bedeutet vielleicht Fecit. Auch der verstorbene Dr. Lazari, Director des Museo Correr in Venedig, ein vorzüglicher Kenner der Kunstgeschichte seiner Vaterstadt, vermochte

keinen Aufschluss zu geben, als er eine dieser Medaillen in der unten angeführten Schrift besprach. Herr Armand, welcher zwei der vier hierher gehörigen Medaillen kannte, las auf der einen C. T. F., auf der andern G. T. F.; ich möchte jedoch glauben, dass das G nur durch Zufall undeutlich war. Alle vier Medaillen stellen Venetianer vor und sind auch wohl von einer Hand.

Allein es scheint mir nicht völlig sicher, dass sie den Männern, die sie darstellen, gleichzeitig sind. Sie haben Kreisränder, was in so früher Zeit (1470—1490) ungewöhnlich ist, die Buchstaben sind klein und haben modernen Charakter, und auffallend ist, dass die Kehrseite einer der Medaillen die freie Kopie einer fremdartigen ist. Alles dies lässt fast vermuthen, dass diese Medaillen aus späterer Zeit sind; gerade in Venedig sind oft Medaillen restituiert worden. Die Bildnisse sind vortrefflich, aber es schien mir doch nicht passend, Abbildungen in die Reihe der sicher gleichzeitigen einzuschalten.

1., (96 MM.)

NICOLAVS · MARCELLVS . DVX · Brustbild linkshin mit dem Corno und den Dogengewändern. Unten ·G·T·F·

+ IN·NOMINE·IHV·OMNE·GENV·FLECTATVR · CELESTIV · TERESTRIV · INFERNO · mit Mönchsschrift und mehrfach monogrammatisch zusammengezogenen Buchstaben. In der Mitte yhs (das h bildet oben ein Kreuz) in einem Strahlenkreise.

Königliche Sammlung; Trésor Méd. ital. II 26 4; Lazari Monete e medaglie di Nicolo Marcello, Gelegenheitsschrift von 1858 S. 10 No. 1.

Nicolo Marcello war Doge von 1473 bis 1474. Die Kehrseite ist eine freie Kopie des Medaillons des heiligen Bernardin von Marescoto. Sie passt im Charakter durchaus nicht zur Vorderseite.

2., (85 MM.)

IOANNES · MOCENIGO · DVX · Brustbild linkshin mit dem Corno und Gewändern, unten · G · T · F ·

Die Kehrseite fehlt.

Königliche Sammlung; sonst unbekannt?

Joh. Mocenigo war Doge 1477—1485.

3., (113 MM.)

ZACHARIAS · BARBARO · INSIGNIS · EQVES · P · V · Brustbild linkshin, mit einer Kappe, unten · G · T · F·

Die Kehrseite fehlt.

Königliche Sammlung; Mazzuchelli I XXII I.

Er war 1419 geboren und starb 1492, er ist hier etwa sechzigjährig.

4., (98 MM.)

· STEPHANVS · MEMO · Jugendliches Brustbild linkshin, mit langem Haar und mit Gewand. Unten · G · T · F ·

Die Kehrseite fehlt.

In der Kaiserlichen Sammlung zu Wien, sonst nicht bekannt?

GENTILE BELLINI.

Dieser berühmte Maler hat, gleich mehreren anderen Künstlern, nur eine Medaille mit seinem Namen bezeichnet; es ist eine mit dem Bildniss des Sultans Mohammed. Zwar sagt Arneth in dem Werke über die cinque-cento Cameen zu Wien S. 16, die Medaillen des Gentile Bellini hätten die eine Belenus, die andere Bellinus, allein dies ist ein Irrthum, BELLINVS kann auf undeutlichen Exemplaren leicht BELENVS gelesen werden, es giebt nur eine Medaille.

Gentile war 1479 in Constantinopel; in Marino Sanudo's Chronik heisst es bei diesem Jahr: il Signor Turco vuol, la Signoria li mandi un bon pittor, e invidò il Dose, vadi a onorar le nozze di suol fiol. Li fu resposto ringraziandolo e mandato Zentil Bellin ottimo pittor, qual andò con le galie di Romania, e la Signoria li pagò le spese, e partì adi 3. Settembre. (S. Morelli notizia d' opere di disegno S. 99.)

Vasari, im Leben Bellini's, und Ridolfi, Pitt. Venez. Th. I S. 40, erzählen manche Einzelheiten von Gentil's Aufenthalt beim Sultan.

Eine Medaille mit dem Bildniss Gentil Bellini's hat Camelio verfertigt, sie wird später bei diesem Künstler gegeben.

(93 MM.)

MAGNI · SVLTANI · MOHAMETI · IMPERATORIS · Das Brustbild mit dem Turban linkshin.

GENTILIS · BELLINVS · VENETVS · EQVES · AVRATVS · COMESQ · PALATINVS · F · Drei Kronen über einander.

Friedlaender'sche Sammlung; Möhsen I 133 vergl. 127; Trésor Méd. ital. I XIX 3.

Diese Medaille bleibt an Schönheit weit hinter der zurück, welche Constantius für Sultan Mohammed gemacht hat. Wir beschreiben sie nachher.

FRA · AN · BRIX ·

So ist die erste der drei folgenden Medaillen, die beiden anderen sind: OP · F · A · B, und F · A · B bezeichnet; man wird nicht zögern, sie alle demselben Künstler zuzuschreiben. Denn auch dem Vaterlande der Dargestellten nach gehören sie

zusammen; diese sind aus Treviso, aus Venedig und aus Padua. Ebenso sind die drei Medaillen aus derselben Epoche, die eine um 1487, die andre um 1500 verfertigt, und diejenige, deren Epoche nicht bekannt ist, die erste, stimmt mit der zweiten im Stil durchaus überein.

„Wem fällt nicht bei diesem Namen der Kupferstecher Giov. Ant. da Brescia ein" fragen, dem Cicognara wie immer folgend, die Skizzen zur Geschichte der Medaillenarbeit. Allein über die Schwierigkeit, dass der Kupferstecher eben nicht Fra. An. Brix. heisst, geht der Verfasser der Skizzen hinweg. Der Kupferstecher Joh. Anton. Brixianus hat sich stets IO · AN · BX ·; IO · ANTON · BRIXIANV · (auf einem Blatt der Königlichen Sammlung) und ähnlich bezeichnet, er nennt sich stets IO · ANTON ·, und niemals FRA · AN ·, mag dies Frater oder Franciscus bedeuten. Auch von dem Kupferstecher, welcher nach Bartsch ein Blatt OPVS · FRIS · IO · MARIAE · BRIXIENSIS · OR · CARMELITARVM MCCCCCII. bezeichnet hat, können die Medaillen nicht sein, da auch diese Namen mit dem der Medaillen nicht stimmen. Obwohl also die Epoche, in der alle drei Künstler gearbeitet haben, die nämliche ist (auch die Stiche der beiden genannten sind aus dem Beginn des XVI. Jahrhunderts), ist es wohl gewiss, dass es eben drei verschiedene sind. Die Kupferstiche des Joh. Antonius Brixianus haben durchweg den Stil und die Manier des Mantegna und sind zum Theil Kopien von dessen Blättern, er scheint also Mantegna's Schüler gewesen zu sein. Die Medaillen sind durchaus abweichend von Mantegna's Art. Doch ist es freilich sehr schwer, so verschiedene Kunstwerke wie Medaillen und Stiche zu vergleichen, wenn es sich nicht um Komposition sondern um Darstellung handelt.

Im Trésor Méd. ital. I S. 11 u. 13 wird das Wort BRIX irrig ERIX gelesen, so entsteht ein „François Antoine Erizzo, artiste tout-à-fait inconnu".

1., (54 MM.)

V · A · NICOL · VONICA · CIVIS · TARVISINVS · Brustbild eines bejahrten Mannes mit Mütze, rechtshin.

FRA·AN·BRIX·ME·FECIT· Nackte weibliche Figur, stehend, von vorn gesehen, in der Rechten hält sie den Bogen, mit dem linken Ellnbogen stützt sie sich auf einem Baumstamm, an dessen Zweig ihr Köcher hängt; den linken Fuss setzt sie auf eine Kugel, es ist Fortuna.

Königliche Sammlung; Trésor Méd. ital. I Tafel XV 3, wo die Fortuna der Kehrseite Amor genannt wird, obwohl sie weiblich und ungeflügelt ist.

V · A · wird einen Ehrentitel, wie Vir Altissimus oder dergleichen bedeuten.

2., (73 MM.)

NICOL·MICHAEL·DOC · ET·EQ^S · AC · S · MARC^I · PR · Brustbild eines Greises mit Mütze linkshin. Unter dem Halse OP · F · A · B ·

DEA · CONTARENA · VXOR·EIVS· Brustbild einer Greisin mit einer Haube linkshin.

In der Königlichen Sammlung; Mazzuchelli I Tafel XXVI III.

Ohne Zweifel ist auf dieser Medaille OP · F · A · B · Opus Fr. An. Brixiani zu lesen, sie hat genau denselben Stil wie die vorhergehende.

Nicolaus Michiel ward 1499 Prokurator von S. Marco.

3., (46 MM.

ALBERTINVS · PAPAF · Brustbild eines Mannes mit kurzem Bart und langem Haar, linkshin.

Eine Frau auf einem phantastischen Wagen, welchen zwei Einhörner ziehen, rechtshin. Ihr langes Haar strömt im Winde, auf der Linken scheint sie Flammen zu halten. Im Abschnitt F · A · B ·

In der Sammlung der Brera zu Mailand; Litta Fasc. XXII Nr. 14.

Albertino Papafava, aus dem Geschlecht der Carraresen von Padua, starb 1487.

Ohne des Künstlers Namen, aber gewiss von ihm sind die beiden folgenden Medaillen. Vielleicht bedeutet · A · Antonius.

4., (65 MM.)

SIMON · MICHAEL · VENETVS · CANONICVS · VERONENSIS. Kopf mit Kappe rechtshin.

VERITATIS ·
ALVMNVS ·
· A · in einem Kranze.

Königliche Sammlung.

5., (65 MM.)

Dieselbe Aufschrift. Kopf ohne Kappe linkshin.

Ebenso.

Königliche Sammlung.

VICTOR GAMBELLO.

Von diesem Künstler besitzen wir historische Nachrichten, welche uns von so vielen anderen fehlen; wir verdanken sie dem verstorbenen Dr. Vincenzo Lazari in Venedig, welcher sie in der Notizia delle opere d' arte e d' antichità della raccolta Correr, im Jahre 1859 gegeben hat.

Gambello, welcher seinen Namen auf seinen Arbeiten abwechselnd Camelus, Camelio, meist aber Camelius schreibt, vielleicht den bekannten Arzt Camelius des Augustus nachahmend, war der Sohn des mastro Antonio da San Zaccaria, d. h. sein Vater wohnte in der Gegend dieser Kirche. Zuerst Goldarbeiter, ward er auch Bildhauer, und 1484 Stempelschneider der Münze; drei Jahre später wurde ihm als „dem

besten Meister seiner Kunst" der Gehalt erhöht, 1506 und 1516 wird er mit einem Genossen als Hauptstempelschneider der Münze, und zuletzt 1523 erwähnt. Da wir eine Medaille von Papst Sixtus IV. 1471—1478 von ihm haben, welche gewiss bei Lebzeiten des Papstes gemacht ist, so wird seine Lebensdauer etwa von 1455 bis 1523 gewährt haben.

Marmorarbeiten von ihm finden sich nach Lazari in S. Stefano zu Venedig; zwei kleine schöne Bronzereliefs vom Grabe eines Condottiere Briamonte sind aus dem Chore der Carità in die Akademie von Venedig, welche sich jetzt bekanntlich in diesem Kloster befindet, übertragen worden.

Gambello hat nicht allein gegossene Medaillons gemacht, sondern auch geprägte Medaillen, und zwar angeblich die frühesten. Allein dies ist irrig, obwohl es immer und immer wiederholt worden ist. Es beruht darauf, dass Enea Vico ihn unter den Stempelschneidern an erster Stelle nennt, allein, wie ich an einem anderen Orte nachgewiesen habe, sind schon weit früher Medaillen geprägt worden.

Lazari führt elf Medaillen Gambello's auf, ohne gegossene und geprägte zu unterscheiden. Ich habe namentlich durch Möhsen's fleissige Arbeit diese Liste vergrössern und berichtigen können; ich trenne die gegossenen von den geprägten, und gebe auch ein Verzeichniss der letzteren, obwohl sie nicht in den Kreis dieser Arbeit gehören.

Besonders interessant sind die beiden Medaillen mit den Bildnissen des Johann und Gentile Bellini.

Lazari überschätzt den Gambello, wie mir scheint. Die Bildnisse seiner Medaillen sind durchweg nicht hervorragend, die so hoch gepriesenen antikisierenden Kehrseiten der geprägten sind von modernem Stil, und enthalten eine Fülle von Figuren, welche malerisch in verschiedenem Grössenverhältniss hinter einander gruppiert sind, aber allerdings eine geschickte Hand zeigen.

Morelli erwähnt in der Notizia ein Sonett von Castaldo — welchen Gambello modelliert hat — woraus sich ergiebt, dass Gambello auch ein Dichter war; freilich schrieben in jener Zeit, wie noch heute, viele Italiener Sonette.

GEGOSSENE MEDAILLEN.

1., (51 MM.)

SIXTVS · IIII · PONTIFEX · MAXIMVS · VRBE · RESTAVRATA · Brustbild mit der Tiara linkshin.

Der Papst auf dem Thron sitzend, rechtshin, Cardinäle neben ihm, kniende und stehende Männer in antikem Kostüm vor ihm, im Hintergrund prächtige Gebäude in antikem Stil. Im Abschnitt

OP ·
VICTORIS ·
CAMELIO ·
VE ·

In der Sammlung Correr in Venedig.

Litta Dispensa 151 erste Medaillentafel bildet ein silbernes Exemplar ab.

Möhsen I 287 beschreibt die Medaille nach Venuti nicht genau, namentlich liest er VI statt VE, und macht Gambello irrig zu einem Vicentiner.

2., (53 MM.)

DOMINICVS · CARDINALIS · GRIMANVS · Brustbild linkshin mit geschorenem Kopf.

THEOLOGIA · PHILOSOPHIA · Die Theologie stehend erhebt die sitzende Philosophie, welche ein Gewand schleierartig über den Kopf gezogen, ein Buch auf dem Schoosse hat; sie zeigt nach oben, wo Sonnenstrahlen aus einer Wolke brechen. Hinter der Theologie ein Palmbaum, hinter der Philosophie ein gekrümmter Laubbaum. Unten steht vertieft V · C · F ·

Königliche Sammlung; Bibliothek von S. Marco.

Eine zweite ähnliche Medaille, auf der der Kardinal aber jünger erscheint, und die das V · C · F · nicht hat, ist in der Königlichen Sammlung, und abgebildet bei Mazzuchelli I Tafel 40 8.

3., (65 MM.)

GENTILIS · BELINVS · VENETVS · EQVES · COMESQ · Bildniss mit Mütze linkshin, um die Brust eine Kette.

Im Felde vertieft in fünf Zeilen:
GENTILI · TRIBVIT .
QVOD · POTVIT · VIRO .
NATVRA · HOC · PO
TVIT · VICTOR ·
ET · ADDIDIT ·

In der Sammlung Correr und in der Goethe'schen.

In dem von mir verfassten Katalog der letzteren, No. 175 der italienischen Medaillen, ist die Beschreibung durch Druckfehler entstellt, wie leider auch viele andere.

4., (57 MM.)

IOHANNES · BELLINVS · VENET · PICTOR/ · OP · Brustbild mit Mütze linkshin.

VIRTVTIS · Æ · INGENII · Eule auf einem Zweige, unten
VICTOR · CAMELIVS ·
FACIEBAT ·

In der Bibliothek von S. Marco.

Es ist wohl PICTORum OPtimus zu ergänzen. Dürer nennt ihn auch den besten aller Venetianischen Maler.

5., (55 MM.)
F · FASEOLVS · I · C · ADMIRABILIOR · ETIAM · ELOQVENTIA · QVAM · FORMA · Brustbild linkshin.

VICTOR.
CAMELIVS ·
FACIEBAT ·

In der Bibliothek von S. Marco.

6., (60 MM.)
CORNELIVS · CASTALIDVS · FELTRIEN · IVRIS · CON · Brustbild linkshin.

Minerva und Apoll stehend; sie hält Schild und Lanze, er steht auf dem dreiköpfigen Python, und hinter ihm hängt am Lorbeerbaum die geflügelte Lyra. Im Abschnitt V · CAMELIVS ·

In der Königlichen Sammlung; Möhsen I 288.

1508.

7., (38 MM.)
VICTOR · CAMELIVS · SVI · IPSIVS · EFFIGIATOR · MDVIII · Brustbild mit kurzem Haar rechtshin.

Ein Opfer; sechs fast nackte Figuren und ein Kind sind an einem Altar versammelt, auf welchem ein Krebs, und vor welchem eine Ziege liegt. Einer hält eine Fackel empor und ein anderer trägt Holz herbei. Oben im Felde steht FAVE · FOR · (Fortuna), im Abschnitt SACRIF ·

In der Königlichen Sammlung; abgebildet bei Möhsen I S. 273, und schlechter im Museum Mazzuchelli I Tafel XLI 3.

GEPRAEGTE MEDAILLEN.

1., (35 MM.)
AVGVSTIN' BARBADIC' VENETOR' · DVX · Brustbild linkshin.

AEQVITATIS ·
ET · INNOCENTI
AE · CVLTVS ·
VICTORIS ·
CAM ·
V ·

Mieris I S. 334; Möhsen I S. 288.

Dieser Doge regierte von 1486 bis 1501. Sperandio hat einen grossen Medaillon von ihm gemacht.

1506.

2., (33 MM.)

IVLIVS · LIGVR · PAPA · SECVNDVS · MCCCCCVI · Brustbild rechtshin.

PASCITE · QVI · IN · VOBIS · EST · GREGEM · DEI · Der Heiland auf dem Throne sitzend, segnend, neben ihm steht Petrus und giebt die Schlüssel dem knieenden Papste. An der Stufe des Thrones steht V · C ·

Friedlaender'sche Sammlung, ein sehr schönes Exemplar.

Die Buchstaben V · C ·, welche gewiss Victor Camelius bedeuten — denn der Stil der vortrefflichen Arbeit ist völlig der seinige — sind bisher übersehen worden, die Medaille selbst ist bekannt, z. B. von Venuti S. 51 No. IX beschrieben. Auch Lazari kannte diese Arbeit des Gambello nicht. Der Spruch steht: 1. Petri 5, 2, aber die Vulgata hat: sunt.

3., (20 MM.)

ANDREAS · GRITI · DVX · VENETIARVM · Bildniss des Dogen.

Der Doge knieend vor Sanct Marcus.

Eine Osella für das erste Jahr des Dogen. Man weiss, dass Gambello diese Stempel schnitt, dass aber die Münze nicht ausgeprägt ward, weil sie gegen das Gesetz von 1473 verstiess, dass keine Münze das Bildniss des Dogen tragen solle. Obwohl Osellen keine eigentlichen Münzen waren, so verbot dennoch der Rath der Zehn diese Osella, und es wurde eine neue gemacht mit der Umschrift ANDREAS GRITTI · S · M · VENETI und dem vor Sanct Marcus knieenden Dogen; auf der Kehrseite ANDREAE · GRITTI · PRINCIPIS · MVNVS · ANNO · PRIMO ·

4., (27 MM.)

Jugendlicher Bildnisskopf rechtshin, ohne Aufschrift.

Mercur sitzend, rechtshin, vor ihm ein seltsam gestalteter Caduceus, hinter ihm ein Bäumchen und ein Hahn. Im Abschnitt V · CAMELIO ·

Möhsen I S. 257 giebt die Abbildung, Lazari No. 10 die Beschreibung der von ihm für unediert gehaltenen Medaille. Er hält den Kopf für Gambello selbst, allein derselbe weicht von seinem Bildniss gänzlich ab. Das von Lazari besprochene Exemplar der Sammlung Correr ist nicht vollkommen erhalten, das Möhsen'sche muss weit besser gewesen sein. Die Arbeit ist ungemein zierlich.

5., (30 MM.)

Hercules, die Kerynitische Hirschkuh tragend, hinter ihm ein Satyr und mehrere andere Figuren.

Altar, auf welchem ein brennender Dreifuss steht, umher liegen Opfer-Instrumente, und am Altar ist ein Widder angebunden. Im Abschnitt V · CAMELIO ·

In der Friedlaender'schen Sammlung.

Möhsen I 265 giebt eine gute Abbildung, er hielt aber den Hercules für Milon von Kroton welcher den Stier trägt, aber es ist deutlich die Hirschkuh. Lazari beschreibt diese Medaille unter No. 11 als „bacchisches Fest", vielleicht verleitete ihn der Satyr dazu; er kannte Möhsen's vortreffliches Werk nicht.

JOHANNES GUIDO AGRIPP.

Zwei Medaillen des Dogen Leonardo Loredano, welcher von 1501 bis 1519 regierte, haben die Aufschriften, eine AGRIPP · FACI — was doch faciebat bedeuten wird — die andere IOANNES GVIDO AGRIPP · FOVIT · So seltsam auch dies Verbum ist, kann man wohl nicht zweifeln, dass es, wie sacravit und dicavit, sich auf den Künstler bezieht. Ein guter Künstler war er nicht, das Bildniss der ersten Medaille ist mittelmässig, namentlich füllt es den Raum nicht aus, und ebenso ist die Darstellung der Kehrseite wunderlich und hässlich.

1., (99 MM.)

LEONARDVS · LAVREDANVS · Brustbild des Dogen rechtshin, unten D · V · (dux Venetorum).

Ein antiker Wagen von zwei führerlosen Pferden gezogen, linkshin. Der Wagen ist zweirädrig, hat aber hinten ein drittes kleines Rad, das nachschleppt. Der Wagen bildet oben eine tischartige Platte, hier sitzt Venetia auf einem Löwen und krönt den knieenden Dogen mit dem Corno. Auf der Kruppe des zweiten Pferdes sitzt Saturn, dem Wagen zugekehrt, und erhebt die Sanduhr. Im Abschnitt

· AGRIPP ·
· FACI ·

In der Königlichen Sammlung.

Bezieht sich die Medaille, wie es scheint, auf die Krönung, so ist sie von 1501. Aber man kann auch bei dieser wie bei den Medaillen mit G · T · F · glauben, sie sei nicht gleichzeitig.

2., (67 MM.)

LEONARDVS · LAVREDANVS · Brustbild des Dogen rechtshin.

BERNARDVS · LAVREDANVS · PRINCIPIS · FIL · Brustbild mit Mütze linkshin. Darunter

IOANNES · GVIDO ·
AGRIPP · FQVIT ·

In der Münzsammlung der Brera zu Mailand.

Das O in FOVIT wird wohl nur zufällig als Q erscheinen. Ein schlechtes Exemplar der Sammlung Correr lässt dies nicht erkennen.

JOH. ZACCHI.

1., (64 MM.)

ANDREAS · GRITTIS · VENET · PRINC · AN · LXXXII · Brustbild rechtshin mit dem Corno und reichem Mantel.

DEI · OPT · MAX · OPE · Fortuna, das Steuer in der Rechten, im linken Arm das Füllhorn, steht auf einer Kugel, um die sich ein dreiköpfiger Drache windet. Unten

IO : ZACCHVS · F .

In der Friedlaender'schen Sammlung; Trésor Méd. ital. I XXVIII 4.

Er starb 83jährig im Jahre 1538, da er hier 82 Jahre alt genannt wird, ist die Medaille 1537 verfertigt.

2., (66 MM.)

FANTINVS · CORNELIVS · AB · EPISCOPIA · Brustbild rechtshin.

IO · ZACCHI · F · (oben im Halbkreise). Ein Fels im Meere, auf welchem ein vom Sturm zerzauster Baum steht, von Vögeln umflogen.

In der Königlichen Sammlung.

J. FRIEDLAENDER.

ADAM ELSHEIMER.

EIN NACHTRAG.

Herr Professor Karl Justi hatte die Freundlichkeit, mich auf das Urtheil eines spanischen Künstlers über Adam Elsheimer, dessen Zeitgenosse er war, aufmerksam zu machen. Dasselbe ist von besonderem Interesse, da es Baglione's Angaben durchaus bestätigt und noch vervollständigt. Ich lasse Justi's Mittheilung hier wörtlich folgen:

In den 1866 im Auftrag der Akademie der schönen Künste zu Madrid von Valentin Carderera herausgegebenen Discursos practicables del nobilisimo arte de la pintura des Malers Jusepe Martinez (geb. zu Zarajoza 1602, † 1682), findet sich Seite 40 eine Stelle über Elsheimer, die bisher noch von Niemandem bemerkt zu sein scheint. Sein Name ist darin allerdings bis zur Unkenntlichkeit entstellt, wenigstens für das Auge, nicht so für das Ohr; denn „Adam del Samar" ist eine ziemlich treue Wiedergabe des Namens, wie ihn der Verfasser aus römischem Munde vernahm — d' Elsamar. Die mit einem „sin duda alguna" gegebene Deutung des verdienstvollen und sehr unterrichteten Herausgebers auf einen Schüler des Frans Floris, Sameling, diente nur den Schleier noch dichter zu machen. Martinez war im Anfang der zwanziger Jahre in Rom, im Jahre 1625 verliess er die Stadt, um eine Reise nach Neapel anzutreten. Ob er Elsheimer noch gesehen hat, geht aus der Stelle nicht hervor. Leider hat er in Folge einer öfters in der Schrift vorkommenden wunderlichen Geheimthuerei mit Namen, den „grossen Maler", der sein Gutachten über Elsheimer abgab und den Palast, wo das Gemälde des letzteren sich befand, nicht angegeben; Carderera meint, dass die Geschichte in Zarajoza spiele und der Maler Velazquez war; es kann aber auch sein, dass Rom der Schauplatz ist, wo Martinez, wie er kurz vorher erzählt, viel mit Guido und Domenichino verkehrte.

„Bei einer gewissen Gelegenheit geschah es, dass ich im Gefolge eines grossen Malers einen Palast besuchte, in dem man uns ein Gemälde zeigte, darstellend eine Glorie, mit einer Unzahl von Figuren, von so viel Ausdruck, Würde (respeto) und kunstvollen Kontrastierungen, dass selbige Kenner wie Nichtkenner in Erstaunen setzte. Man richtete an meinen grossen Meister, der mich zur Besichtigung desselben mitgenommen hatte, die Frage, was er davon halte (denn zu diesem Zwecke hatte man ihn holen lassen). Er antwortete, das Gemälde sei so trefflich und so wohl durchdacht, dass er nicht glaube, es könne etwas besser gemacht werden. Gewiss ist, dass es, wenn man die Figuren in natürlicher Grösse aufführte, alle bisherigen Gemälde hinter sich lassen würde.

„Dieses Gemälde ist von der Hand eines flandrischen Malers, welcher fünfzehn Jahre in Rom studierte, genannt Adam del Samar. Die Figuren dieses Malers überschreiten nicht eine tercia (Drittel einer vara). Er war sehr einsiedlerischer und beschaulicher Art, und pflegte so in sich gekehrt über die Strassen zu gehen, dass er mit Niemand sprach, wenn man ihn nicht anredete. Er achtete sich für einen geringeren Künstler als er in der That war; seine Freunde schalten ihn, redeten ihm zu seinen Stil zu ändern, indem er mehr Vertrauen in sich selbst setze, wozu er das Recht habe. Seine Antwort war allezeit: wenn er sich selbst in seinen Arbeiten genügt haben werde, dann wolle er ihren Rath befolgen". — Soweit Martinez.

Das „mudar de estilo" bezieht sich wohl lediglich auf den grösseren Masstab; der Verfasser glaubt, wie er kurz vorher ausgeführt, dass nur in lebensgrosser Dimension die ersten Preise der Malerei zu verdienen seien. Das etwas starke Lob zur Glorie (que cosa mayor no era posible u. s. w.) dürfte der neuen Behandlungsweise des Gegenstandes gelten. Diese schien dem römischen Maler originell und von der bisherigen conventionellen der Schulen glücklich abzugehen; vielleicht war es einer der ersten Versuche zur Behandlung der Visionen, die wir in Rembrandt's Hirten auf dem Felde und ähnlichen Bildern als Muster echt malerischer Darstellung solcher Scenen bewundern.

— — Soweit Justi. Von welchem Bilde Elsheimer's Martinez spricht, vermag ich nicht zu errathen.

Ich benutze die Gelegenheit, um nachträglich zwei Werke des Künstlers, auf welche ich aufmerksam gemacht werde, zu nennen. Nach einer Mittheilung des Herrn Dr. Scheibler besitzt Herr Claré von Buhagen in Köln eine kleine Landschaft mit figürlicher Staffage, die dem schönen Bilde in Aschaffenburg ganz nahe steht. Eine Hauptarbeit des Meisters soll sich nach der Angabe des Herrn Dr. A. Bayersdorfer, die mir auch Herr Dr. A. Bredius bestätigt, im Privatbesitz zu Buda-Pest befinden.

BODE.



„NEPTUN UND AMPHITRITE" VON RUBENS.

OELGEMAELDE IM BESITZ DER KOENIGLICHEN GEMAELDE-GALERIE.

I.

In der Ueberschrift ist die seit etwa fünfzig Jahren zumeist gebräuchliche Bezeichnung des kürzlich in die Gemäldegalerie zu Berlin gelangten Bildes beibehalten. Ob aber diese Deutung zutreffend ist, erscheint erst noch fraglich und wird zu prüfen sein. Ohne Zweifel giebt in dieser Hinsicht das Bild Manches zu rathen auf. Zwar, gegenüber der rein künstlerischen Wirkung sowie der Anschaulichkeit der Darstellung an sich mag die Frage nach dem eigentlichen Vorgange, den der Künstler schildern wollte, mehr oder minder gleichgültig erscheinen. Was ein grosser Meister, selbst aus einem besonderen Vorstellungskreise seiner Zeit heraus, zu lebensvoller Erscheinung gebracht hat, das trägt ohne Weiteres in sich selbst, mag Einzelnes immerhin dem unmittelbaren Verständniss sich entziehen, das Ueberzeugende eines lebenskräftigen Daseins. Und so wirkt auch unser Bild rein durch sich selbst. Im Schimmer und Glanz südlicher Sonne eine festliche Vereinigung idealer und gewaltiger Wesen aus der Fabel- und Thierwelt; eine reiche Mannigfaltigkeit von Gestalten, in dem glücklichen Moment erhöhter, über den Tag hinausgehobener und doch zu voller Wirklichkeit herausgebildeter Erscheinung.

Einem solchen Kunstwerk gegenüber steht mithin die Frage nach dem Gegenstande nicht in erster Linie. Allein sofort begegnet sie uns wieder, wenn wir uns zunächst nach den Zeugnissen und Nachrichten umsehen, die uns über das Gemälde überliefert sind. Und als ein Stück Geschichte desselben, sowie als ein Merkmal seiner bislang unbezweifelten Aechtheit, haben diese wohl ein besonderes Interesse. So wird unser Weg, indem wir zunächst diesen Zeugnissen nachgehen, uns zu jener Frage zurückführen. Es wird sich dann auch zeigen, dass ihre Untersuchung doch eine weitere Bedeutung hat, nämlich zur Kennzeichnung der Stelle, welche das Gemälde in der Thätigkeit des Meisters einnimmt, sowie zur Charakteristik einer bestimmten Epoche derselben.

Das älteste Zeugniss, welches sich bis jetzt von unserem Bilde hat auffinden lassen, bringt ein Verzeichniss der sämmtlichen gräflich Schönborn'schen Gemälde-Sammlungen vom Jahre 1746, gedruckt zu Würzburg. Der lange Titel beginnt: „Beschreibung des fürtreflichen Gemähld- und Bilder-Schatzes, welcher in denen Hochgräflichen Schlössern und Gebäuen deren Reichs-Grafen von Schönborn u. s. f. sowol in dem Heil. Röm. Reich, als in dem Ertz-Hertzogthum Oesterreich zu ersehen und zu finden u. s. w." Nachdem die Bilder in den deutschen Schlössern Pommersfelden und Gaibach aufgezählt sind, findet sich unter den „in dem Hochgräflich-Schönbornischen Lust-Garten zu Wien befindlichen kostbahren Mahlereyen" verzeichnet: „in der Grossen-Gallerie" No. 2:

„Neptunus mit der Venus stehend, nebst anderen Wasser-Figuren mit vielen Thieren, Löw, Tieger, Meer-Kalb, und Rhinoceros. Von Rubens."[1])

Schon 1746 (1744, s. unten) also befand sich das Bild im Besitz der Reichsgrafen Schönborn zu Wien. Bekanntlich gilt Lothar Franz, Kurfürst und Erzbischof von Mainz, Fürstbischof von Bamberg (1655—1729), für den Gründer der berühmten Pommersfeldener Galerie, deren grösster Theil im Jahre 1867 zu Paris unter den Hammer kam; die ziemlich allgemein verbreitete Ansicht aber, dass ursprünglich die Galerie in Schloss Weissenstein zu Pommersfelden auch die übrigen Schönborn'schen Sammlungen enthalten habe, ist irrthümlich. Das erste Verzeichniss der Pommersfeldener Galerie vom Jahre 1719, das 480 Bilder aufzählte, ist als „Verzeichniss der Schildereyen in der Gallerie des hochgräflichen Schönbornischen Schlosses zu Pommersfelden, Anspach 1774" fast wörtlich wieder abgedruckt, letzteres enthielt also keines von den Gemälden, welche in dem alle Schlösser umfassenden Katalog von 1746 als Besitz der österreichischen Linie der Grafen Schönborn verzeichnet sind.[2]) Zudem wurde der Grundstein zu dem Neubau des Schlosses Weissenstein in Pommersfelden, das die von Lothar Franz gegründete Gemäldesammlung aufnehmen sollte, erst am 1. Oktober 1711 gelegt; 1716 war der Bau „grösstentheils vollendet". Wie uns von zuständiger Seite mitgetheilt wird, spaltete sich auf Grund des Familienvertrages vom gleichen Jahre 1711 das gräflich Schönborn'sche Geschlecht in zwei Linien, in die deutsche oder bayrische und in die österreichische; bald darauf kam ein Theil der Bildersammlungen, darunter jedenfalls auch das Gemälde von Rubens, nach Wien als Allodeigenthum der österreichischen Linie. Seitdem befand sich das Bild in der gräflich Schönborn'schen Galerie zu Wien, bis es vor Kurzem in den Besitz des Berliner Museums überging. Ueberflüssig hier hinzuzufügen, dass in Wien das Bild von jeher als unbestrittenes Original von des Meisters Hand anerkannt und als solches von den Kennern und Forschern, welche die kleine aber gewählte Galerie (aus der auch acht der vorzüglichsten Stücke der Sammlung Suermondt stammen) aufsuchten, geschätzt war.

Eine andere Bezeichnung als in jenem Katalog von 1746 trug das Gemälde, als es durch das 1790 ausgegebene, sorgfältig ausgeführte Grabstichel-Blatt von J. M. Schmutzer auch in weiteren Kreisen bekannt wurde. Der Stich, „Seiner Majestät Leopold II., König von Ungarn und Böhmen, Erzherzog von Oesterreich

---

[1]) Ganz ebenso und an demselben Platze in einem handschriftlichen Verzeichniss von 1744 (im Besitz der gräflich Schönborn'schen Familie) beschrieben. — Der „Lustgarten" ist das ehemalige Schönborn'sche Sommerpalais in Wien (Josephstadt).

[2]) Das Verzeichniss von 1719 führte den Titel: Fürtrefflicher Gemählde- und Bilder-Schatz, so in denen Gallerie und Zimmern des Churfürstl. Pommersfeldischen neu-erbauten fürtrefflichen Privat-Schloss zu finden ist u. s. w. Getruckt zu Bamberg. Anno 1719. Bald nach seinem Erscheinen wegen unrichtiger Angaben unterdrückt (nach dem Vorbericht des Verzeichnisses von 1774) und daher äusserst selten. Dass im Wesentlichen das Verzeichniss von 1774 nur Abdruck jenes ersten von 1719 ist, berichtet J. Heller, Die gräflich Schönborn'sche Gemälde-Sammlung zu Schloss Weissenstein in Pommersfelden, Bamberg 1845, pag. 11, Anmerkung: dieses Verzeichniss wurde „1774 zu Ansbach fast wörtlich wieder abgedruckt, nur mit Verbesserung des Textes und richtiger Angabe der Künstlernamen". Doch zählt dieser nun uns vorliegende Katalog statt 480 nur 469 Gemälde auf. Anfang dieses Jahrhunderts wurde die Sammlung Pommersfelden durch Ueberführung der besten Bilder aus Schloss Gaibach u. A. noch beträchtlich vermehrt, und dieser Bestand in den neueren Katalogen von 1845 und 1857 beschrieben.

u. s. w." gewidmet, hat in der Unterschrift die Namen Neptun und Thetis.[1]) Es galt mit Recht und gilt noch als eines der Hauptblätter des angesehenen Meisters, der damals Direktor an der Königlichen Akademie der Künste zu Wien war und insbesondere durch seine Stiche nach Rubens sich auszeichnete. Auch ist hier wohl unnöthig darauf hinzuweisen, wie Schmutzer's Arbeit das hohe Ansehen bezeugt, dessen sich das Schönborn'sche Bild in den mit den Kunstschätzen Wien's vertrauten Kreisen erfreute.

Hier ist wohl auch eines Gemäldes aus der herzoglichen Galerie zu Gotha — dort unter dem Namen Rubens — zu gedenken, das unser Bild in sehr verkleinertem Massstabe wiedergiebt. Es ist eine fleissige, aber sehr mässige Kopie, anscheinend aus dem Ende des XVII. Jahrhunderts, mit der einzigen Aenderung des mehr in die Breite gezogenen Formats: von Interesse nur als ein Zeugniss, dass damals schon das Rubens'sche Werk in weiteren Kreisen bekannt war.

Gehen wir nun zur kunstgeschichtlichen Literatur über, soweit sie Mittheilungen über das Bild beibringt, so dürfen wir nicht erwarten, in jenen uns überlieferten Schriftstücken und Urkunden, welche bis in des Meisters eigene Zeit zurückreichen, Auskunft zu finden. Von der ungemein grossen Anzahl von Werken, die aus des Künstlers Werkstatt hervorgegangen sind und auf 1300 sicher geschätzt werden[2]), wird nur ein verhältnissmässig kleiner Theil urkundlich erwähnt, und zwar zumeist Kirchengemälde, über deren Bestellung oder Bezahlung sich verbürgte Nachrichten erhalten haben; sodann jene grossen Bildercyklen, welche Rubens für das Luxembourg, die Jesuitenkirche zu Antwerpen, für den Banketsaal in Whitehall, ferner als Schmuck der Triumphpforten für den Einzug des Kardinals-Infanten Ferdinand in Antwerpen, endlich als Vorlagen für verschiedene Folgen von Teppichen (Gobelins), zumeist unter

---

[1]) Die Unterschrift lautet: Neptune Et Thetis. Dédié à Sa Majesté Leopold II., Roi d'Hongrie et de Bohème etc., Archiduc d'Autriche etc. Tiré de la Galerie de son Excellce M. le Comte de Schönborn. Peint par P. P. Rubens. Gravé par Jacques Schmuzer Conseiller et Directeur à l'Académie Royle des beaux-arts. 1790. — Höhe 0,77, Breite 0,53. Der Stich ist mithin überhöht, während das Bild nahezu quadrat ist: Höhe 2,91, Breite 3,05 (innerhalb des Rahmens). Dieses Mass stimmt nahezu überein mit dem im Katalog von 1746 verzeichneten, das auf Höhe 9,6, Breite 9,9 Nürnberger Fuss angegeben ist. Schmutzer hat oben am Segel und an der Luft zugesetzt, wohl um dem Blatte ein gefälligeres Format zu geben. Was das Bild selbst anlangt, so scheint (wahrscheinlich im Anfange dieses Jahrhunderts, als dem Bilde sein jetziger Rahmen gegeben wurde) oben die Leinwand um einen schmalen Streifen weiter eingeschlagen worden zu sein; daher die kleine Differenz mit der alten Massangabe von 1746. — Es darf nicht unerwähnt bleiben, dass Nagler (Künstler-Lex. XV, 380, unter Schmutzer) und nach ihm C. G. Voorhelm Schneevogt (Catalogue des estampes gravées d'après P. P. Rubens, Harlem 1873, unter Sujets de la Fable, No. 36) noch einen Stich nach einem Bilde bei Schönborn anführt: „Die Geburt der Venus, nach Rubens, eines der besten Blätter des Meisters. 1790." Es beruht diese Angabe offenbar auf einem Irrthum, veranlasst durch die verschiedenen Benennungen der Bilder. Erwähnt sei hier noch, dass Schneevogt unserem Bilde, das er nach dem Schmutzer'schen Stich beschreibt, den Titel Neptun und Kybele giebt.

[2]) Fiorillo (Gesch. d. zeichn. Künste in Deutschland u. s. f. III, 16), spricht sogar, jedenfalls übertrieben, von fast 4000 Bildern, die man dem Meister beilege, während Rooses, Geschichte der Malerschule Antwerpens, D. A., München, 1881, pag. 192, die Zahl der Gemälde und Zeichnungen, die unter seinem Namen gehen, auf 2500 schätzt. Smith's Katalog (s. später) zählt 1218 Gemälde auf, darunter allerdings auch Skizzen und Wiederholungen, sowie zweifelhafte Stücke, wofür aber wieder, wie er selbst bemerkt, manche ächte ihm unbekannt gebliebene Werke fehlen.

Mitwirkung von Schülern, ausgeführt hat. Auch die Verzeichnisse von Gemälden, welche von Rubens selbst bei verschiedenen Anlässen, sowie als Inventar seines Nachlasses gleich nach seinem Tode angefertigt worden und auf unsere Zeit gekommen sind, umfassen doch nur einen kleinen Theil seiner Werke[1]; und selbst von diesen lässt sich, in Folge der kurzen und ungenauen Beschreibungen, nur wieder ein Bruchtheil mit noch nachweisbaren Bildern identificieren. Finden sich nun unter diesen bezeugten Gemälden auch eine Anzahl von Werkstattarbeiten (mit Hülfe von Schülern ausgeführt), so ist andererseits unter der Menge von Werken des Meisters, über die uns aus seiner eigenen Zeit keinerlei Nachricht überliefert ist, eine sehr beträchtliche Anzahl ganz eigenhändiger und hervorragender Bilder. Dazu gehören, wie begreiflich, weitaus die Mehrzahl aller jener Einzelbilder weltlichen Inhalts, welche Rubens für Fürsten und Private gemalt hat: Bildnisse, Landschaften, Jagdstücke und namentlich allegorische und mythologische Gemälde, die damals als vornehmster Schmuck der Schlösser und Paläste vor allen gesucht waren. Nur über ganz wenige Bilder dieser Gattung bringen Briefe des Meisters oder sonstige gleichzeitige Schriftstücke einige Nachricht. Weit eher noch sind solche Werke, wie das in der Natur der Sache lag, durch den Kupferstich weiter bekannt und verbreitet worden. Unser Bild theilt also mit einer reichlichen Anzahl der schönsten mythologischen Darstellungen des Künstlers das Schicksal, das sich nicht die geringste Notiz darüber in zeitgenössischen Berichten findet.

Was nun die neuere kunstgeschichtliche Literatur anlangt, so fehlt es bekanntlich bis jetzt an einer ausführlichen, alle Forschungen zusammen fassenden Monographie. Die verschiedenen Schriften, welche sich mit Rubens beschäftigen, besprechen nur eine kleine Anzahl von Hauptwerken, die, in weiteren Kreisen bekannt, für seine Geschichte und seine Entwickelung von hervorragender Bedeutung sind, vorzugsweise also die Kirchenbilder und einen Theil der in den öffentlichen Galerien oder den grösseren, für den Künstler besonders charakteristischen Privatsammlungen befindlichen Gemälde.

Die Stellen nun, welche in kunsthistorischen Schriften unser Bild in Betracht ziehen, lauten:

Nagler, N. a. Künstler-Lexikon, XIII. 514: Unter des Meisters Darstellungen aus der Mythologie u. s. w. angeführt: „Neptun und Thetis, eines der herrlichsten Bilder des Meisters, in der Gall. des Grafen von Schönborn zu Wien. Gest. von J. Schmutzer." Zumeist entnimmt Nagler, der sein Werk aus den verschiedensten Quellen zusammentrug, auch seine Aussprüche über die Kunstwerke anderen Schriften; doch ist mir unbekannt, auf welches Buch er sich in jener Stelle bezog.

John Smith, 'A Catalogue raisonné' of the works of the most eminent Dutch, Flemish and French Painters etc. 1830. II, 302: „1097. Neptune and Amphitrite. The deity, with a trident in his hand, is seated with Amphitrite standing by his side taking pearls from a shell, which is held by a triton, while a cupid is adorning her wrists with pearls. Several animals, emblematical of the power and sovereignty of the deity, are in the composition.

[1]) 12 in dem Verzeichniss vom 28. April 1618 (darunter eine Folge von 13 Einzelfiguren) für Sir Dudley Carleton; 13 in seiner eigenen Kunstsammlung, die er 1625 an den Herzog von Buckingham veräusserte; endlich im Inventar 94 Gemälde von ihm selbst (dabei 5 freie Nachbildungen), worunter etwa 16 mythologische, und 41 Kopien von seiner Hand nach italienischen Meistern.

Engraved by Schmuzer, after a picture in the collection of the Count Schoenborn, at Vienna.

A Duplicate of the preceding is in the collection of Lord Lyttelton."

Offenbar hat Smith weder das eine noch das andere Bild selbst gesehen; die Beschreibung entnahm er dem Stiche von Schmutzer.

Das Duplikat, von dem er spricht, muss er nicht einmal aus näherer Beschreibung gekannt haben. Denn das dem Rubens zugeschriebene Bild bei Lord Lyttelton ist eine ganz andere Darstellung, die von dem Berliner Bilde in jeder Beziehung, in Figuren, Komposition und Landschaft, durchaus verschieden ist. Es ist nämlich eine Wiederholung des in der Eremitage zu St. Petersburg befindlichen Gemäldes „Tigris und Abundantia."[1]) Die Komposition des letzteren Bildes kommt im Werke Rubens' öfters vor, mit Veränderungen und unter verschiedenem Namen, auch unter dem von Neptun und Kybele, und wird uns noch näher beschäftigen, sofern sie zu unserem Bilde hinsichtlich des Inhaltes der Darstellung in Beziehung steht. Das Bild bei Lord Lyttelton, auf dessen Landsitz Hagley Hall in Worcestershire befindlich, wird im Katalog der Sammlung von 1834 unter Nr. 85 aufgeführt als „The allegorical Marriage of Neptune and Cybele, by Rubens".

Die Erwähnung der beiden Gemälde bei Graf Schönborn und Lord Lyttelton im Kataloge der „Histoire de P. P. Rubens" von A. van Hasselt (Bruxelles, 1840), geht, wie sich auch aus dem Vorwort des Verfassers ergiebt, lediglich auf Smith zurück: „756: Neptune et Amphitrite. Gravé par Schmuzer d'après un tableau appartenant au comte de Schoenburn (sic) à Vienne. 757: Même sujet. Répétition de la composition précédente. Dans la collection de Lord Lyttelton en Angleterre." Also einfache Wiederholung des Irrthums von Smith.

G. F. Waagen, Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien, 1866. I, 310: „Rubens. Der mit der Amphitrite thronende Neptun von Seegottheiten und Knaben umgeben, deren einer in einem Füllhorn Muscheln emporreicht, nach denen ein anderer langt. Neben Neptun ein Löwe und ein Tiger, welche sich anknurren, und ein Krokodill. Glücklich componiert und sehr kräftig in den Formen, sehr klar in der Farbe. Der Kopf der leider theilweise verwaschenen Amphitrite ist im lichtesten Helldunkel gehalten. Löwe und Tiger höchst wahr und energisch." Als hervorragendes Gemälde mit zwei Sternchen bezeichnet. — Die Beschreibung ist, wie man sieht, ungenau und zum Theil unrichtig: Waagen kam es bei seinen Erläuterungen weit mehr auf die Beurtheilung des Bildes an als auf erschöpfende Darstellung des Gegenstandes. Was Waagen's Bemerkung über die Erhaltung der Figur der Amphitrite anlangt, so wird vom Zustande unseres Gemäldes noch näher die Rede sein. Die ungünstige Beleuchtung, welcher das Bild im Palais Schönborn ausgesetzt war, mag einen Irrthum Waagen's veranlasst haben.

---

[1]) Zur Vermeidung jeder Unklarheit folgt hier eine kurze Beschreibung des Bildes bei Lord Lyttelton. Cybele und Neptun in der Mitte, beide auf eine liegende Urne gelehnt, aus der Wasser fliesst; die Göttin stehend, ganz nackt, von vorn gesehen, an ihrer rechten Seite ein Füllhorn; der Gott sitzend, den Rücken dem Beschauer, das Haupt der Cybele zugewendet. Zu Füssen des Neptun ein Triton, der in eine Muschel bläst, links von letzterem zwei sich badende Kinder etc.

II.

Man sieht, wie in diesen verschiedenen Zeugnissen, literarischen und graphischen, die Benennung der weiblichen Hauptfigur wechselt: Venus, Thetis, Amphitrite. Einmal taucht auch (bei Schneevogt, s. Anmerkung S. 115) der Name Kybele auf. So stehen wir wieder vor der Frage nach dem eigentlichen Inhalte der Darstellung. Sehen wir zu, wie weit er aus dem Bilde selber sich ergeben mag.

In der Mitte sehen wir Neptun, durch den Dreizack, den er friedlich in der Rechten hält, unzweifelhaft gekennzeichnet, mit gefurchten aber noch männlich kräftigen und edel geformten Zügen, das greise Haupt mit fliessendem Haar und langem Bart von einem Kranz aus Schilf und einzelnen Seerosen umschlungen. Das rechte Bein bequem übergeschlagen, sitzt er auf einem Felsstück, das Angesicht nach rechts gewendet zu der neben ihm stehenden jungen Frau. Ein blaues Gewand deckt seinen Schooss. Aus dem Felsen unter ihm sprudelt eine Quelle, die seinen linken Fuss benetzt und mit leichten spielenden Wellen im Vordergrund sich ausbreitet. Rechts neben ihm also das jugendliche, Amphitrite benannte Weib. Fast ganz nackt in nachlässiger Stellung und voller Vorderansicht, das rechte Knie leicht gebogen, umfasst sie mit dem rechten Arm, leise angelehnt, den Nacken Neptuns; ihre Füsse, vom Wasser unberührt, auf dem Erdreich stehend. Ihr anmuthiges Haupt in lichtem Helldunkel gehalten, das sich auch über den Hals erstreckt, schmückt röthlich blondes welliges Haar, mit einer Perlenschnur geziert. Hinter ihrem Haupt flattert nach rechts ein prächtiges rothseidenes Tuch, das auch den Raum im Schatten zwischen ihr und Neptun ausfüllt. Die linke Hand fasst mit leichter fast zögernder Bewegung des Armes in eine grosse mit den Schätzen des Meeres gefüllte Muschel, die ihr ein greiser, aus den Wellen des Vordergrundes tauchender Triton (oder Nereus selbst?) emporreicht, nach einem Korallenzweig. Ueber der Muschel schwebt ein geflügelter blondlockiger Amor, im Begriff, mit beiden Händen eine Perlenschnur um der Göttin Handgelenk zu legen. Dem Triton zur Seite mehr nach rechts eine jugendliche Nereide, mit blondem langwallenden Haar, das sich in nassem Fluss an die vollen Formen schmiegt. Das aufwärts gerichtete Antlitz der Göttin zugewendet, wie auf dem Rücken schwimmend bequem zurückgelehnt, ragt sie, im Profil gesehen, mit voll beleuchtetem Leib und Brust aus den Wellen. Mit ihrem linken Arm hält sie Nacken und Kopf eines Krokodils umfasst, das von rechts her mit geöffnetem Rachen im Vordergrunde langsam daherschwimmt. Neben dem Amor aber und über dieser Gruppe, wie in absichtlichem Gegensatz, wird der unförmliche Kopf und Rumpf eines Nilpferdes mit offenem Maul sichtbar; das ungeheure Thier windet sich aus dem Schilf hervor, das rings den Felsen, den Thron gleichsam des Gottes, umgiebt. Zur Linken dann, unmittelbar neben dem Gott, aber weiter zurück, gleichfalls auf Felsen hockend, ein schilfbekränzter braunbärtiger Flussgott: als solcher kenntlich an den keimenden Hörnern und an der Urne, die er mit dem linken Arme auf dem Schoosse hält. Neben ihm, etwas mehr zurück und die ganze Gruppe abschliessend, ein jüngerer Flussgott von äthiopischem Typus, über Haupt und Nacken mit beiden Händen eine grosse Muschel haltend, aus der Wasser strömt. Vor und unter diesen beiden Flussgöttern, also zur Linken gleichfalls neben Neptun, ein Tiger; den Kopf mit fletschendem Gebiss nach links biegend, faucht er einen Löwen an, dessen gewaltiges Haupt, ihm zugewendet gleichfalls die Zähne zeigt. Ganz links, nur Kopf und

Schultern sichtbar, ein Nashorn. Links, am Rande der in den Vordergrund ergossenen Quelle, Muscheln und Wassergewächse; hinter Felsen und Erdreich, die rings mit hochaufschiessendem Schilf umstanden sind, das grünliche ruhige Meer. Ueber Fels und Schilf, an einem Maste weit sich ausspannend, ein vom Wind geblähtes bräunliches Segel, von dem die ganze Gruppe hell sich abhebt. Ueber dem Segel zur Linken, bewölkte Luft; unter demselben rechts, wo das Nilpferd aus dem Schilf bricht, Meer und Himmel.

In der That, auf Amphitrite, die Göttin des Meeres, will die ganze Umgebung und Scenerie nicht passen. Schon der Fleck Erde, auf dem der ganze Vorgang spielt, giebt zu denken. Zu beiden Seiten Wasser, das ausgespannte Segel — sollte vielleicht, für eine Versammlung von Meergottheiten wohl geeignet, eine schwimmende Insel gemeint sein? Herodot und Theophrast gedenken solcher Inseln, und zwar gerade in Aegypten, wohin ja auch Krokodil und Nilpferd sowie die beiden Ibis weisen, die sich links in der Ferne am Meere zeigen; und dass Rubens mit dem Alterthum hinlänglich vertraut war, um dergleichen zu wissen, ist bekannt. Allein kommt das Wasser des Vordergrundes nicht von der Quelle, die aus dem Felsen strömt, und wäre mithin Süsswasser, der Boden aber, auf dem der Vorgang spielt, festes Uferland? Und dieser Ursprung der Quelle aus dem Felsen, auf dem der Meergott thront, so sichtlich hervortretend in der Mitte des Bildes, ist wohl nicht blos malerisches Motiv. Dann wäre freilich das Segel nur als Schutzmittel gegen die Sonne gedacht; in Wahrheit nur die dunkle Folie, die der lichten Figurengruppe zu gesteigerter Wirkung dient. Man sieht — vorerst lauter Fragezeichen. Doch wie dem auch sein mag: ebensowenig als Fels und Quelle wollen die beigegebenen Thiere zu einer Versammlung von lauter Meergöttern stimmen, ob man sich nun in der blonden Frau Amphitrite oder Thetis denke.[1])

Vielleicht, dass Rubens einen bestimmten mythologischen Vorgang überhaupt nicht darstellen wollte. Vielleicht, so liesse sich denken, war es ihm vornehmlich um eine reiche malerische Darstellung zu thun, in der er ein einzelnes antikes Motiv frei behandelte und mit allerlei fremden Zuthaten schmückte. Und da er sich trefflich auf die Thiere verstand und an ihrer Schilderung ein besonderes Gefallen fand, so scheute er sich nicht, seinen Wesen des feuchten Elementes Geschöpfe des festen Landes beizugesellen.

Allein eine solche Voraussetzung entspricht weder dem Wesen des Meisters noch der künstlerischen Anschauungsweise des Zeitalters. Wie gerne und eingehend Rubens mit der Antike, sowohl mit der Kunst als mit der Literatur, sich beschäftigte, ist uns vielfach bezeugt[2]); einem Manne, der so genau Bescheid wusste, kam es wohl nicht bei, mit den mythologischen Vorstellungen ein so willkürliches Spiel zu treiben. Wenn er sie dennoch für seine Zwecke mit einer gewissen Freiheit ver-

---

[1]) Wegen des Quells könnte man auch auf die Danaide Amymone rathen, deren Liebe Poseidon gewann und mit dem Quell, den er durch seinen Dreizack aus der trockenen Erde hervorlockt, belohnte. Allein die ganze Darstellung trägt einen zu feierlichen Charakter, als dass ein blosses Liebesabenteuer zu Grunde liegen könnte.

[2]) Um welche Detailfragen sogar er sich kümmerte, dafür sind zwei Stellen aus seinem Briefwechsel mit verschiedenen Gelehrten besonders charakteristisch: die eine bezieht sich auf die Darstellung und die Attribute der Isis, die andere auf Procop's Anecdota, zu der ihm die Ergänzung einiger Lücken mitgetheilt wurde. S. Noël Sainsbury, Original unpublished papers etc. pp. 26, 247, und Gachet, Lettres inédites etc. p. 233.

werthete, so musste er dazu bestimmte Gründe haben: oder vielmehr ein bestimmtes näheres Verhältniss zur Mythologie, das durch die Anschauungsweise seines Zeitalters bedingt war. Und so war es in der That. In den gebildeten Ständen des XVI. und XVII. Jahrhunderts lebten die Gestalten der klassischen Sage in eigenthümlicher Weise wieder auf. Die bildende Vorstellungskraft des Zeitalters ging mit der Gelehrsamkeit eine merkwürdige Verbindung ein, aus welcher ein ganzes Heer halb mythologischer, halb allegorischer Figuren entstand: ein neuer mit fabelhaften, bald sinnvollen, bald räthselhaften Wesen bevölkerter Olymp, in dem nahezu alle Vorstellungen des von den verschiedensten Ideen bewegten Geistes menschliche Form und Gestalt empfingen — verklärt von einem göttlichen Nimbus. Es war die Zeit, da die Heiligenfiguren des christlichen Himmels den heidnischen Fabelwesen harmlos die Hände reichten. Zwischen beiden aber schwebte eine Schaar unbestimmter Gestalten, in denen sich die abstrakten Vorstellungen von Tugend und Laster, Zeit und Ewigkeit, Staat und Religion zu menschlichen, mehr oder minder gefälligen Formen verkörperten. Hier war das dankbare Gebiet, auf welchem die Kunst in monumentalen Schöpfungen zu einer neuen Blüte sich aufschwingen sollte — freilich auch Gefahr lief, unter ihre lebensvollen Gestalten schattenhafte Schemen zu mischen.

Für Rubens, dem eine Gestaltungskraft eigen war, die in der Geschichte der bildenden Kunst einzig ist, war hier ein schrankenloses Feld eröffnet. Das Gefährliche, das für die bildende Kraft in der allegorischen Vorstellung liegt, hatte er bei der übermächtigen Lebensfülle, bei der blühenden Gesundheit, mit denen er seinen Gestalten sinnliche Gewissheit zu verleihen wusste, weniger zu fürchten. Doch hat auch er bekanntlich in seinen grossen historischen Cyclen das Frostige, Gesuchte und Schattenhafte, das allegorischen Darstellungen so leicht anhaftet, nicht immer ganz zu vermeiden vermocht.

Anders aber, wo er einen rein idealen Vorgang schildert, sich dabei an bekannte Typen der mythologischen Welt anschliesst und ihnen durch freie Kombination verschiedener Figuren und Motive eine erhöhte Bedeutung geben will. Hier gilt es ihm, einen reicheren Lebensinhalt zum Ausdruck, die antiken Gestalten der modernen Anschauung näher zu bringen, ihnen das Blut gleichsam des eigenen Zeitalters einzuflössen. Nicht wenige seiner schönsten Werke der weltlichen Gattung zeigen diese freie, in das Allegorische spielende Behandlung mythologischer Situationen und Vorgänge.

Zu dieser Gattung gehört wohl auch „Neptun und Amphitrite." Auf die Quelle, welche dem Felsen unter Neptun entströmt, ist schon oben hingewiesen; wir sehen den thronenden Gott in friedlicher Stellung, den Dreizack ruhend in der Rechten, mitten zwischen den Wassern des Meeres und der Quelle. Also nicht der Gott des Meeres allein: sondern die Macht des flüssigen Elementes überhaupt, „die auch auf der Erde in Flüssen und Quellen wirkt." Neben ihm zur Linken zwei Flussgötter. In dem vordersten bärtigen dürfen wir wohl den Nil verkörpert sehen, der im Alterthum den grossen Grenzstrom des Ostens und Südens bezeichnet; neben ihm der Niger, gleichfalls ein afrikanischer Strom, als solcher durch den äthiopischen Typus und die dunkle Hautfarbe hinlänglich gekennzeichnet. Dass in der That diese Flussgötter gemeint sind, das bezeugen noch deutlicher die verschiedenen Thiere, die uns unmittelbar an den Nil versetzen. Doch diese Thiere, insbesondere Löwe und Tiger, so nahe an die Hauptgruppen und in den Vordergrund gebracht, sie haben vielleicht noch eine weitere Bedeutung: als Vertreter zugleich der mächtigen Thierwelt des festen Landes. Neptun, der Herr des flüssigen Elementes auch auf der Erde,

ist zugleich der allbefruchtende Gott, der nicht bloss die Erde umfasst, sondern auch erhaltend, tränkend, ernährend durchdringt: mit der Erde tritt er so in die innigste Verbindung. Die Erde aber als die allerzeugende Naturkraft wird im Alterthum repräsentiert durch die Göttin Rhea Kybele, deren charakteristische Begleitung die wilden Thiere des Waldes sind. Sollte daher die jugendliche Göttin, die ihren Arm um den Nacken Neptuns schlingt und die Schätze des Meeres als Schmuck und Geschenk empfängt, nicht Kybele sein?[1]) So vollzöge sich hier ihre festliche Verbindung mit dem Gotte, der die Erde umspannt und gleichsam zu tragen scheint. Der Gedanke mithin, welcher der Darstellung zu Grunde läge, wäre die Verherrlichung des feierlichen Bundes von Land und Meer. Und zwar in einer bestimmten örtlichen Umgebung, die auf den Nil hinweist, den Vertreter des äussersten Ostens und Südens: als Sinnbild der die ganze Erde umfassenden Macht Neptuns. Freilich, der jungen Göttin fehlen die Attribute, welche sie als Kybele charakterisieren, und der Künstler hätte sich nicht gescheut, die namentlich in Kleinasien heimische Göttin an das afrikanische Ufer zu versetzen; Bedenken gegen eine solche Deutung, die ihr Gewicht haben: mag auch der Künstler in derartigen Darstellungen mit dem mythologischen Detail ziemlich willkürlich geschaltet haben.

Dem gegenüber findet sich in der griechischen Mythologie unter den Liebesabenteuern des Neptun eines, auf das die Rubens'sche Darstellung genau und in allen Theilen zu passen scheint. Apollodor erzählt in seiner mythologischen Bibliothek: „Epaphos, König der Aegypter, vermählte sich mit Memphis, der Tochter des Nilos, und baute die nach ihr benannte Memphis. Auch zeugte er mit ihr eine Tochter, Libye, von der das Land dann Libyen hiess. Libye aber gebar dem Poseidon die Zwillinge Agenor und Belos" (Agenor der Stammvater eines grossen Königshauses in Phoenicien; Belos König von Aegypten und Vater des Aegyptos und Danaos). Noch andere Autoren, Diodor, Isokrates, Pausanias, auch die Dichter Moschos und Nonnos erwähnen jene Verbindung des Neptun und der Libye und die ihr entsprossenen Zwillinge. Dass Rubens diese (wenn auch von den Römern nicht aufgenommene) Sage kannte, ist bei seiner klassischen Bildung, von der wir oben Beispiele angeführt haben, keineswegs ausgeschlossen. Und keine Frage: nehmen wir an, dass Rubens Neptun und Libye habe darstellen wollen, so findet das ganz Bild seine einfachste Erklärung. Die afrikanischen Flussgötter, die in Aegypten und im Nil heimischen Thiere die ganze Scenerie stimmt zu der aegyptischen Königstochter. Auch fehlt dieser Interpretation der grössere Hintergrund nicht. Es wäre, wenn wir die Hinweisung auf die „schwimmende Insel" wieder aufnehmen, Neptun, der seine junge Gemahlin auf der aus dem Nil in das hohe Meer hinausschwimmenden Insel mit sich nimmt: in weiterem Sinne die Vermählung des Meeres mit Afrika. Auch hier also das Mythologische zu einer grösseren Vorstellung allegorisch erweitert.

[1]) In der antiken Mythe kommt allerdings, meines Wissens, Neptun in Verbindung mit der Kybele nicht vor: wohl aber bekanntlich mit der Demeter, der „Mutter Erde", deren Gebiet demjenigen der Kybele nahe verwandt, jedoch beschränkter ist: auch deuten Löwe und Tiger in unserem Bilde eher auf Kybele. — Zu dem Motiv der Verbindung von Meer und Erde, auf das schon von anderer Seite hingewiesen worden, passen auch trefflich die Thiere: neben den herrschenden Raubthieren des festen Landes das Nilpferd, Krokodil und Nashorn, die gleichsam beiden Elementen angehören. — Auf eine andere Darstellung von Neptun und Kybele wird noch die Rede kommen.

Welcher von den beiden Deutungen den Vorzug geben? Ob Rubens die Sage von der Libye wirklich kannte? Ob ihm der Gedanke der Verbindung von Meer und Erde nicht näher lag? Noch umfassender ist der letztere, dem auch die wesentliche Rolle, die den Thieren zufällt, angemessen ist. Und gewiss, in dem Bilde spricht sich neben heiterem Spiel das festlich erhöhte Leben eines grossen Geschlechtes aus, wohl geeignet, die tellurische Schöpfungskraft und das allumspannende Meer in dem feierlichen Moment ihrer Vereinigung zu versinnlichen.

Zudem lagen dem Meister solche Vorstellungen zu der Zeit, in die wir unser Bild versetzen müssen, keineswegs fern. Es finden sich verwandte Kompositionen, zum Theil noch im Original, zum Theil in Stichen erhalten, die sämmtlich in den Zeitraum weniger Jahre fallen und auf das flüssige Element, auf das Verhältniss von Land und Meer, sowie auf die Personifikation der Welttheile durch die Hauptströme Bezug haben. Unter diesen Darstellungen ist eine, welche im Werke des Meisters mit Veränderungen öfters vorkommt, für den Ideenkreis, um den es sich hier handelt, von besonderem Interesse. Die bezüglichen Kompositionen, von denen eine als eigenhändiges Gemälde des Meisters in der Eremitage zu St. Petersburg, sowie als Wiederholung (aus der Werkstatt) in dem schon erwähnten Bilde bei Lord Lyttelton, zwei andere in Stichen, eine vierte als Skizze uns überliefert sind, finden sich mit verschiedenen Namen bezeichnet, auch als Neptun und Kybele.[1]) Sie behandeln sämmtlich in mythologisch-allegorischen Figuren die Verbindung des Wassers mit der Erde. Die beiden Hauptgestalten, die männliche vom Rücken, die weibliche von vorn gesehen, sind in streng abgewogener, noch ziemlich akademischer Anordnung einander zugewendet, zu beiden Seiten einer liegenden Urne gruppiert, aus welcher Wasser fliesst; bald charakterisiert als Neptun und Kybele, durch Dreizack und Mauerkrone, bald nur als Flussgott und Göttin des Ueberflusses, der, wie übrigens auch jener als Kybele gekennzeichneten Figur, ein Füllhorn mit Früchten beigegeben ist. Auch in der Art, wie die Verbindung ausgedrückt ist, durch Vereinigung der Hände oder Umfassen des Nackens, sowie in den wenigen übrigen Figuren und der Landschaft finden sich Verschiedenheiten. In dem Petersburger Bilde heisst die männliche

---

[1]) S. Basan, Catalogue des Estampes gravées d'après P. P. Rubens, 1767, p. 93, No. 24 und p. 112, No. 28: „L'Alliance de la Mer et de la Terre, représentée par celle de Neptune et de Cibele. Ces Divinités se donnent la main et sont charactérisées par leurs attributs ordinaires. P. de Jode sculp." Diese Darstellung stimmt am meisten mit dem Petersburger Bilde überein, zeigt indess doch einige Verschiedenheiten. Die männliche Figur hat den Dreizack, die weibliche die Mauerkrone. Ein anderer Stich einer ähnlichen Darstellung, von Vangelisti, mit der Unterschrift „L'Alliance de l'eau avec la terre", zeigt diese beiden Attribute nicht; zur Linken weiter zurück ein Satyr, der einen Korb mit Blumen und Früchten herzubringt; an ihm springt ein Tiger hierauf. Smith bemerkt (No. 911), der Stich wäre wahrscheinlich nach einem Gemälde im Palast Chigi zu Rom; soweit der Stich ein Urtheil gestattet, ist sehr wohl denkbar, dass die Ausführung dieses Bildes in den zweiten römischen Aufenthalt des Künstlers, also in die Jahre 1606 oder 1607 fiele. — Eine weitere Darstellung dieser Art, bei Smith unter No. 529 erwähnt, „An Allegory of the Tiber etc. Formerly in the Palazzo (Chigi), bei van Hasselt unter No. 805 „le fleuve du Tybre", mit der Bemerkung: „Ouvrage peint en Italie pour le palais Chigi à Rome", ist offenbar ganz das gleiche Bild wie das vorige und von Smith irrthümlich doppelt angezogen. Endlich erwähnt Smith (unter No. 911, van Hasselt unter No. 932) noch eine Skizze ganz ähnlichen Inhalts in der Sammlung des Earl of Mulgrave: „An Allegory of the Elements of Earth and Water etc." Eine Skizze, die mit dem Stiche von P. de Jode übereinstimmt, befand sich in der 1751 unter den Hammer gebrachten Sammlung Crozat.

Figur Tigris, obwohl sie in der einen Hand den Dreizack hat und man also eher auf Neptun schliessen sollte; worauf sich diese Benennung stützt, ist mir unbekannt (ein Tiger klammert sich an das Füllhorn, das die weibliche Figur neben sich hält). — Auch die vier Welttheile (im Belvedere zu Wien) gehören in mehrfacher Beziehung hierher. Sie sind in den Flussgöttern des Ganges, des Maranhon, des Nil und der Donau, die mit den ihnen zugesellten Nymphen vier am Meeresufer gelagerte Liebespaare bilden, allegorisch dargestellt und durch verschiedenartige Attribute charakterisiert, zu denen im weiteren Sinne auch die Thiere, Krokodil und Tiger, gehören. — Gemeinsam sind allen diesen Darstellungen die landschaftliche Umgebung mit der Scenerie des Wassers, und die wesentliche Rolle, welche den mit Liebe und Sorgfalt ausgeführten Thieren zugedacht ist.

III.

Die oben erwähnten Darstellungen scheinen sämmtlich, wie bemerkt, in den Zeitraum weniger Jahre zu fallen. Und zwar eine davon, der Ueberlieferung zufolge, in die römische Zeit des Meisters, wobei wir ohne Zweifel an dessen zweiten längeren Aufenthalt in Rom (von Anfang 1606 bis Mitte 1607, dann wieder von Anfang des Jahres 1608 bis Ende Oktober) denken müssen. Andere dagegen, und insbesondere unser Bild sowie die vier Welttheile, werden, soviel sich aus der Auffassung, Darstellung und Behandlung selber entnehmen lässt, erst nach der Rückkehr aus Italien, also in den Niederlanden entstanden sein. Und zwar wird das hiesige Bild allen Merkmalen zufolge, welche die künstlerische Entwickelung des Meisters in der ersten Zeit nach seinem langen italienischen Aufenthalte bietet, wohl dieser ersten Zeit angehören. In Italien hatte Rubens die mannigfaltigsten Einflüsse aufgenommen, wie sich schon aus der grossen Anzahl von Kopien und Zeichnungen ergiebt, die er daselbst nach den verschiedensten Meistern (Tizian, Leonardo, Raffael, Michelangelo, Giulio Romano, Correggio, Tintoretto, Caravaggio u. a.) ausführte. Schon als er seine Reise nach Italien angetreten, beherrschte er, soweit er in der Heimath hatte dazu gelangen können, alle Darstellungsmittel; 1598 war er als Meister in die Antwerpener Gilde aufgenommen worden. So vermochte er, bei der höchst energischen, durchgreifenden Eigenart seines Talentes jene verschiedenartigen Einwirkungen verhältnissmässig rasch zu verarbeiten und von den verschiedensten Meistern das ihm Taugliche, indem er es seiner eigenen Anschauung gemäss modelte und umprägte, bald sich anzueignen. Begreiflich wohl, dass in Italien selbst unter so mannigfaltigen Einflüssen seine Kunstweise noch einen schwankenden Charakter zeigte. In dem Ringen eben seiner reifenden Eigenart mit den wechselnden Vorbildern haben die in Italien entstandenen Werke zumeist in der Formgebung noch eine gewisse Gewaltsamkeit und Härte; der Komposition fehlt es noch an Ruhe und Haltung; die Färbung ist sehr verschiedenartig und bewegt sich in Kontrasten, bald schwer und kalt, bald warm und leuchtend, bei gelblichen Lichtern und dunkelbraunen Schatten in der Karnation. Zudem hatte Rubens den Kampf der entgegengesetzten Richtungen, in welchem er dort mitten inne stand, zu überwinden. Einerseits übten die grossen Vorbilder der vorangegangenen Zeit eine nahezu zwingende Gewalt; andererseits wirkte der lebendige Einfluss der zeitgenössischen Meister, der Carracci und vornehmlich des Caravaggio, dessen auf derbe Grösse angelegte und auf eindringende Wirkung gerichtete

Kunstweise dem Naturell unseres Meisters ganz besonders entsprach. Doch schon zu Ende der italienischen Zeit beginnt die Ausgleichung, das Zusammenfassen der Gegensätze und damit ihre Verarbeitung in dem eigenen Vermögen des Künstlers, die Welt der Erscheinungen zu erfassen und wiederzugeben.

Um so rascher vollzog sich nach der Rückkehr (Ende des Jahres 1608), und im Verlauf weniger Jahre, der Uebergang zu voller Beherrschung der empfangenen Einflüsse, bei zunehmender Selbständigkeit der Anschauung und Behandlung. Dies schon in jenen Werken aus dieser zweiten Antwerpener Zeit des Künstlers um 1609 und 1610, welche noch unter den italienischen Nachwirkungen entstanden sind. Zumeist gestaltet sich das Verhältniss so, dass solche Gemälde zunächst in allgemeinen Zügen die Wirkung der grossen Vorbilder überhaupt bekunden, dann wohl auch noch in einzelnen Elementen auf bestimmte Meister zurückweisen, indess schon mit eigenthümlichem Gepräge.

So deutet in unserem Bilde die geschlossene, wohl abgewogene Komposition, die rythmische Anordnung und Gruppierung der Figuren, sowohl auf der Fläche, als in ihrer Trennung und Verbindung in die Tiefe, auf italienische Vorbilder der Blüthezeit; doch ohne dass sich Rubens hier an eine bestimmte Darstellung, wie das sonst einige Male bei ihm vorkommt, anlehnte. Wie gleicher Weise in Farbe, Licht und Ton die Körper und Gruppen auf das Mannigfaltigste abgestuft und zu vollem Einklang, sowohl die einzelnen unter sich, als alle zum Ganzen, angeordnet sind, das näher zu verfolgen wird für den unbefangenen Beschauer besonderen Reiz haben. Um hier nur auf Eines hinzudeuten: von seiner höchsten Kraft in der Karnation der beiden Hauptfiguren tönt sich das Licht in allmäligen Uebergängen ab, zu denen die dunklere Färbung der beiden Flussgötter mit Feinheit benützt ist, und leitet so harmonisch ausklingend in den ruhigen gedämpften Ton von Luft und Meer über. Auch hierin ist die Nachwirkung klassischer Muster erkennbar, wie andererseits das zarte Helldunkel des in lichtem Schatten gehaltenen Kopfes der Göttin an Correggio erinnert. Aber schon bewährt sich zugleich die dem grossen Koloristen eigenthümliche Leuchtkraft, die das ganze Bild wie in Licht getaucht erscheinen und, zumal aus dem durchsichtigen blühenden Fleisch, gleichsam Licht ausstrahlen lässt. Es ist dies jene specificierte Wirkung der Rubens'schen Gemälde, welche, wie verschieden sie auch sonst in Form und Behandlung unter sich sein mögen, immer den Meister selbst ankündigt und von seinen besten Schülern niemals erreicht wird, auch nicht in jenen Werken, in denen er selbst entwerfend und vollendend mit Hand anlegte. — Eigenthümlich ist dem Künstler auch in jener ersten nachitalienischen Zeit, die wir kurz als die zweite Antwerpener Periode bezeichnen können, die den Ton angebende und beherrschende Anwendung weniger Hauptfarben, von Roth und Blau.[1]) An einzelnen Stellen kräftig angeschlagen, klingen sie dann in feineren Abstufungen gleichsam aus und bestimmen

---

[1]) In den beiden Gewandstücken, dem blauen, das den Schooss Neptuns bedeckt, und dem rothen flatternden Seidenstoff hinter der Göttin, sind die beiden Haupttöne ausgesprochen; fein ist dann wieder zu dieser ganzen Tonleiter die dunklere kräftige Färbung der Thiere gestimmt, sowie die mehr neutrale Färbung von Erdreich und Wasser. — Aehnlich wird in der Kreuzaufrichtung in der Frauenkirche zu Antwerpen durch ein rothes Tuch in der Mitte und ein blaues unten rechts die koloristische Wirkung bestimmt. — Dagegen kommen auch schon frühere Bilder des Meisters vor, wie die Anbetung der Könige im Museum zu Madrid, die in der Art des Paolo Veronese den Einklang einer grossen Mannigfaltigkeit brillanter leuchtender Lokalfarben zu einer prächtigen Gesammtwirkung zeigen.

so in mannigfacher Wiederkehr die Wirkung. Hierher gehört auch ihre zarte Abtönung in der Färbung des Fleisches, die dadurch allerdings jenen etwas metallenen, kühlen Charakter erhält, welcher den meisten früheren Werken des Meisters in der Karnation eigenthümlich ist: die röthlichen Töne und bläulichen Halbschatten bei gelblichen Lichtern, nebst den noch bräunlichen, doch schon aufgelichteten Schatten. In jener Leuchtkraft des Fleisches, die eine bestimmte materielle Farbe gar nicht mehr erkennen, sondern im reichen durchsichtigen Schimmer der menschlichen Haut nur gleichsam Licht in Licht spielen und die Mannigfaltigkeit der blumigen Töne in den zartesten Uebergängen sich auflösen lässt, hat der grosse Kolorist erst in seinen späteren Werken, namentlich seit 1630, das Höchste geleistet.[1]) Um nach Komposition und Färbung nur einzelne verwandte Bilder anzuführen, so zeigt der schon erwähnte Tigris mit der Abundantia (Neptun und Kybele) in St. Petersburg in der pyramidalen Gruppierung der Hauptfiguren, der absichtlichen Gegenüberstellung der Körper und Glieder, einen noch strengeren und an das Akademische streifenden Charakter: in der koloristischen Behandlung gehören namentlich Boreas und Oreithyia in der Akademie zu Wien, Raub der Proserpina in Blenheim (1861 verbrannt), Perseus und Andromeda in Berlin[2]), die Töchter des Cecrops in der Galerie Liechtenstein zu Wien[3]) hierher.

Nicht minder deutlich als in der Anordnung bekunden die Werke der zweiten Antwerpener Periode in der Formgebung die Nachwirkung der grossen italienischen Vorbilder. Auch nach dieser Seite ist unser Bild besonders charakteristisch. Kaum, dass in der Figur der Nereide die schwellenden, üppig ausgeladenen Formen, wie sie für die spätere Zeit des Meisters so bezeichnend sind, massvoll sich ankündigen. Alle übrigen Körper, auch die männlichen, zeigen die straffere, strengere Bildung, die gemässigte, gleichsam geschlossene und feste Fülle, die zartere Linie des Umrisses, die schlanke, edle Gestaltung, welche an italienische Natur und italienische Kunst erinnern und nicht minder den Einfluss bezeugen, den Rubens in Italien von der Antike empfing. Das ist freilich noch nicht jene wuchtige überquellende Kraft, jene üppige Körperbildung, jene bacchantische Formenfülle, in der Rubens, die vlämische Race noch weit überbietend, für die Freiheit und leidenschaftliche Kühnheit seiner malerischen Behandlung die geeigneten Formen fand, aber nicht selten auch zu einem bedenklichen Uebermass in der Komposition sowohl als in den einzelnen Figuren sich hinreissen liess. Kein Zweifel, in diesen „zahmeren" edel gehaltenen Gestalten entfaltet sich das grosse malerische Talent des Meisters noch nicht mit jenem hinreissenden Schwung, jener übermüthig spielenden Sicherheit, welche den Werken eigen sind, in denen das blühende schwellende Leben des Körpers, die pulsierende Gluth und Fülle des Fleisches, der goldene Schimmer der Haut ihre höchsten Triumphe feiern.

---

[1]) Dahin gehören: das Venusfest im Belvedere zu Wien, der Triumph Silen's in der National-Galerie zu London, der Kindermord und seine zweite Gattin mit Kind in der Pinakothek zu München, ebenda Schäfer und Schäferin, nochmals seine zweite Gattin nackt, mit einem Pelzgewand in Wien, ebendiese als hl. Caecilia in Berlin u. s. f.

[2]) Nur ist hier, abgesehen von dem mehr flüchtigen und skizzenhaften Vortrag in letzterem Bilde, der Unterschied der Malerei auf Holztafel von der auf Leinwand zu berücksichtigen; ein Unterschied, der auch noch in anderer Hinsicht, wie sich zeigen wird, von Wichtigkeit ist.

[3]) In den Töchtern des Cecrops stimmt die stehende Figur links, welche den Nacken der Alten umfasst, in Haltung (nur etwas stärker bewegt), Körperbildung und Helldunkel merkwürdig überein mit der sogenannten Amphitrite auf unserem Bilde, wie auch die weibliche Figur rechts einen der Nereide unseres Bildes verwandten Typus zeigt.

Mit dieser Kraft gemessen, insbesondere wo dieselbe durch die beseelende Macht des über alle Formen ergossenen Lichtes doch in den Grenzen rein künstlerischer Wirkung bleibt, steht jene massvolle, fein abgewogene Formenbildung noch nicht auf der vollen Höhe seiner Meisterschaft. Aber diesem Mangel entspricht auch ein Vorzug: das edle Mass der Form schützt ihn vor ausschweifender Ueberfülle und dem allzu bewegten Spiel mit üppigen Fleischmassen. Und dass Letzteres nicht Jedermanns Sache ist, dass der Künstler in der überquellenden Wucht seiner Gestalten, in dem überströmenden Ausdruck sinnlichen Uebermuths befremdend, sogar abstossend wirken kann, braucht nicht ausgeführt zu werden. Erwähnt doch Waagen sogar „die öftere Wiederkehr gewisser Gesichtsbildungen, die meist sehr ausgeladenen, bisweilen selbst plumpen und gemeinen Formen, ja gewisse Geschmacklosigkeiten in den Linien und, in einzelnen Fällen, eine gewisse Härte und Roheit des Gefühls", die der Kunstfreund allerdings da verschmerze, wo die hohen malerischen Eigenschaften des Meisters vorwalten und ihre hinreissende Gewalt ausüben.[1])

In Zusammenhang mit jener massvollen Formgebung steht eine andere Eigenschaft unseres Bildes, die für seine richtige Schätzung von besonderem Belang ist: die sorgfältige Durchbildung, wie sie in den Werken des Meisters sich nicht häufig findet. Es ist auch dies ein Zug in seinem Schaffen, der uns weit öfter in seinen früheren Werken begegnet, namentlich in der Epoche von 1608 bis 1612, als in seinen späteren, indess auch unter diesen bisweilen noch angetroffen wird. Leugnen lässt sich nicht, dass eine liebevolle fleissige Durchführung des Einzelnen dem Charakter der Rubens'schen Behandlung eigentlich fern liegt. Nicht mit Unrecht ist er „der grösste Skizzist, der jemals gelebt hat," genannt worden. Ein solches Talent, das die ganze Welt umspannte, Natur und Leben mitten in der Bewegung und vor Allem im flüchtigen Schein und Spiel des Lichtes erfasste, das die Fülle der Erscheinung nach allen Seiten, nach Form, Farbe und Ton aber auch im Augenblick des Lebens festzuhalten suchte — das mochte nur selten mit sorgsamer Hand beim Detail verweilen. Ihm entsprach vor Allem die Meisterschaft geistreicher skizzierender Behandlung, welche die Erscheinung gleichsam mitten im Zug und Schwung des Lebens, in ihrer momentanen Erregtheit auf die Tafel bannte. Dass daher die sorgsame Durchführung, welche Rubens der Mehrzahl seiner Werke eben in jener Periode zukommen liess, verglichen mit der für ihn besonders charakteristischen und zumeist bekannten späteren Behandlungsweise, einen befremdenden Zug bildet, das haben schon ältere Biographen des Meisters hervorgehoben. So bemerkt van Hasselt mit Bezug auf das in München befindliche schöne Doppelbildniss des Künstlers mit seiner ersten Gattin: „tout cela donne à cet ouvrage quelque chose de charmant et de reposé, où l'on retrouve aussi peu que dans les contours soigneusement arrêtés, dans la modération de la couleur, et dans l'exécution minutieuse des vêtements, des détails, de la treille et des plantes jetées sur l'avant-plan, l'intelligence hardie et le pinceau fougeux, auxquels nous devons les ouvrages conçus et exécutés dans la manière particulière et connue de Rubens". Er fügt hinzu: „Dans les ouvrages de cette première période, il apporte au dessin une attention et une étude incroyables, à la couleur et à l'exécution un soin et une minutie qui montrent l'empire que les souvenirs de l'Italie exercent encore sur lui."[2]) Man braucht nur in dem-

[1]) s. G. F. Waagen, kleine Schriften, p. 237; vergl. auch Kugler-Burckhardt, Handbuch der Geschichte der Malerei, 2. Aufl. II. 408.

[2]) A. a. O. p. 54.

selben Raume der Münchener Pinakothek jenes Doppelporträt mit dem gegenüber befindlichen Bilde zu vergleichen, auf dem sich der Meister als Schäfer in einer ziemlich übermüthigen Situation mit seiner zweiten Frau, der Helena Fourment als Schäferin, dargestellt hat, um den grossen Abstand zu ermessen, der nicht blos in der Auffassung und malerischen Behandlung, sondern auch in der Weise der Ausführung besteht.

Sehen wir näher zu nach den wesentlichen Merkmalen dieser ausführenden Sorgfalt, wie sie in unserem Bilde sich zeigt, so fällt vor Allem neben der fleissigen Durchbildung der Körperformen im Einzelnen, der Zeichnung sowohl wie der Modellierung[1]) der fast gleichmässig deckende dichte Vortrag, namentlich in den lichten und halblichten Stellen auf; kaum dass die höchsten Lichter etwas stärker impastiert sind. Auch in den leichten und mehr durchsichtig behandelten Schatten, die übrigens hier schon die dem Meister eigenthümlichen Reflexe und das auflichtende Helldunkel zeigen, blickt nirgends die Grundierung durch, die sonst der Künstler, um dem Schatten Leichtigkeit und Wärme zu geben, gern mitwirken lässt; die Uebergänge endlich von den Lichtern zu den Schatten sind in zarterem aber doch noch deckendem Auftrag sorgfältig vertrieben. Diese Behandlungsweise hängt indess wesentlich auch mit dem Material zusammen, auf welchem Rubens malte. Die Leinwand mit ihrer Oelgrundierung bedingte eine dichtere und mehr deckende Farbenschicht, als die Holztafel mit ihrem Kreidegrund, deren in einem warmen Ton gehaltene Oeltränkung der Meister höchst geschmackvoll zu unmittelbarer koloristischer Mitwirkung, namentlich in den Schatten, bei leichtester Behandlung zu benützen wusste. In „Neptun und Amphitrite“ tritt jener gleichmässig deckende, vertreibende Vortrag namentlich bei den menschlichen Gestalten hervor; hier kam es offenbar dem Meister auf eine vollendende, sorgsam die Töne ineinander überleitende Ausführung an, um die feine schimmernde Glätte der Haut, die zarte Bewegung des Fleisches wiederzugeben. Es liegt auf der Hand, wie mit der massvollen Schlankheit der Formen, die hier weit mehr keusch gebunden als üppig entfesselt erscheinen, diese Sorgfalt der Durchführung nahe und innerlich zusammenhängt. Und vielleicht hat hier der Künstler, indem er der Vollendung möglichst nahe kommen wollte, des Guten etwas zu viel gethan. Dafür sind andererseits Darstellung und Wirkung aus Einem Guss. Auch der ruhig heitere festliche Vorgang steht in Einklang mit der geschlossenen Anordnung, dem voll ausgebreiteten Sonnenlicht, der liebevollen Durchführung, dem verschmelzenden Vortrag. Ganz ähnliche Züge zeigen sich in einer Reihe hervorragender Werke, die nahezu in die gleiche Zeit fallen und gegenüber jenen Gemälden, in denen sich Rubens mit leidenschaftlicher Kühnheit dem hinreissenden Zug seines feurigen Talentes überliess, andere, aber nicht geringere Zeugnisse seiner Meisterschaft sind. Von den schon genannten Bildern gehören hierher Tigris und Abundantia in St. Petersburg, der Raub der Proserpina (früher in Blenheim), das Doppelbildniss in München, die Töchter des Cecrops in der Galerie Liechtenstein; ausserdem die Rückkehr von der Flucht in Blenheim, das Reiterbildniss des Erzherzogs

---

[1]) Das schliesst einzelne Nachlässigkeiten in der Formbildung nicht aus, wie denn auch hier der ziemlich plumpe Hals der Amphitrite, die unsichere Bewegung des zu langen linken Armes, der übrigens durch einen darüber gelegten feinen Schleier noch ungeschickter wirkt. Derartige Mängel finden sich bei Rubens durchaus nicht selten (man vergleiche nur die Andromeda in Berlin) — der freilich dafür das Leben der Form und Bewegung im Ganzen mit überzeugender Kraft zu treffen wusste.

Albrecht in Windsor-Castle, Daniel in der Löwengrube in Hamilton-Palace. Von späteren Werken zeigen eine ähnliche Sorgfalt der Ausführung das jüngste Gericht (ganz von des Meisters Hand), der Raub der Töchter des Leucippus beide in München, Cimone und Efigenia u. a. m.

Uebrigens fand Rubens in unserem Bilde die Gelegenheit, gleichzeitig mit der Vollendung auch dem leichten Spiel seiner meisterlichen Hand volle Freiheit zu gönnen. Es sind die Thiere: der Löwe, der Tiger, das Nilpferd, in deren Darstellung er wohl auch späterhin Grösseres nicht geleistet hat. Der Künstler, der in der Schilderung der grossen heroischen Jagd, des alle Kräfte und alle Schrecken entfesselnden Kampfes des Menschen mit der wilden Bestie, von keinem anderen je erreicht worden, wusste selbst recht wohl, wie er diese wilde Natur zu packen verstand und scheute sich nicht, das auszusprechen. Nach der authentischen Briefstelle eines Zeitgenossen (Februar 1617) nahm er es sogar übel auf, wenn man ihn in diesem Punkte mit Snyders, dem damals schon trefflichen Thiermaler, vergleichen wollte; und erst in späterer Zeit, als er mit grösseren Aufträgen überhäuft war, liess er in seinen Jagden die Thiere öfters von Snyders ausführen. In seinen früheren Jahren hatte er selber an der Schilderung wilden Gethiers seine grösste Freude.[1]) Ein hervorragendes Zeugniss dafür bietet unser Bild. Waagen bemerkt einmal von der Tigerin auf dem Bilde der vier Welttheile im Belvedere zu Wien: „Unter allen seinen Thieren ist vielleicht eine Tigerin, welche ein Krokodil anfaucht, auf seinem Bilde der vier Welttheile in Lebendigkeit und Energie der Auffassung, in Wahrheit und Kraft der Farbe, in dem trefflichen Impasto der Ausführung sein Meisterstück."[2]) Nicht nur zeigt der Tiger auf dem Berliner Bilde mit dieser Tigerin die grösste Verwandtschaft, sondern auch Löwe und Nilpferd stehen auf gleicher Höhe der Darstellung. Von grösster Sicherheit der Beobachtung, Kühnheit der meisterlichen Hand bei doch sorgsamer Ausführung zeugt die Art und Weise, wie nicht nur der Bau und die Bewegung der Thiere, sondern auch die eigenthümliche Bildung und der Schimmer ihres Fells, die wogende Löwenmähne, das Innere des Nilpferdrachens, die vorspringenden Krallen der einen Tigertatze wiedergegeben sind. Bemerkenswerth ist, dass auf dem Bilde, Daniel in der Löwengrube, das in dem an Sir Dudley Carleton 1618 gerichteten Verzeichniss als ganz eigenhändiges Werk vom Meister selbst angeführt wird, der den Rachen öffnende Löwe zur Rechten ganz die gleiche Stellung einnimmt, wie der Löwe auf unserem Bilde.[3])

Endlich ist auch das Landschaftliche, das Stück Erdreich, welches links sichtbar wird, die wenigen Pflanzen am Rand der Quelle, deren im Vordergrunde sich

---

[1]) Von 1612 ist die grosse Wolfsjagd bei Lord Ashburton, die Rubens (nach Smith, p. 274) für den spanischen General Legranes gemalt haben soll; von 1616 eine Löwenjagd von noch grösserem Umfang, „18 Fuss lang, 11 bis 12 Fuss hoch", die im April 1617 verkauft war (s. Noël-Sainsbury, a. a. O. pp. 14, 16, 21), jetzt aber verschollen scheint; aus früherer Zeit das schon erwähnte Bild Daniel in der Löwengrube u. a. m. — Wie schon mit Recht bemerkt worden, ist das Krokodil auf unserem Bilde offenbar nicht nach einem lebenden, sondern einem ausgestopften Exemplar gemalt (dasjenige auf dem etwas späteren Bild der vier Welttheile in Wien ist schon besser ausgefallen), während für das Nashorn wohl der Dürer'sche Holzschnitt als Vorlage gedient hat.

[2]) Waagen, Handbuch der deutschen und niederländischen Malerei, II, S. 20; vergl. damit kleine Schriften, p. 292.

[3]) Ganz der gleiche Löwe, also Studium zu dem in beiden Bildern, findet sich auf einer trefflichen Zeichnung des Meisters (lauter Löwenfiguren) in der Albertina zu Wien.

ausbreitendes Wasser, bei sorgsamerer Behandlung, als der Meister später in diesen Dingen zeigt, mit leichter und sicherer Hand nach Form und Farbe in das richtige Verhältniss zu den Hauptfiguren gesetzt. In der Feinheit des Tons, der Durchsichtigkeit des leicht bewegten Wassers, das um die Füsse Neptun's spielt, wird jeder, der sich mit Rubens' verschiedenen Werken vertraut gemacht hat, leicht den Meister selbst erkennen.

Und hier kommen wir auf einen Punkt, auf den wir bei unserem Bilde besonderes Gewicht legen. Es lässt sich überall in demselben nur Eine Hand erkennen; uns scheint die Mitwirkung einer anderen, also etwa die Hülfe eines Schülers, dessen Arbeit der Meister schliesslich wieder übergangen hätte, durchweg ausgeschlossen. Das ganze Werk ist aus Einem Guss, eine Verschiedenheit der Behandlung nirgends wahrzunehmen, auch nicht im Detail. Schon die einheitliche Wirkung, die Art, wie alle Töne zu der Leuchtkraft des Ganzen in ihrem verschiedenartigen Werth gestimmt sind, schliesst die Hülfe eines Schülers aus. Dass in das Leuchtende ein gewisser kühler Ton spielt, ist ganz ebenso richtig: und eben dies wieder ist ein charakteristischer Zug für die meisten Werke des Meisters aus dieser Periode.

Um so entschiedener aber wirkt in jeder Hinsicht diese leuchtende Färbung des Bildes, als sie ganz in ihrer ursprünglichen Frische und Helligkeit vor Augen steht. Das Bild ist von einer Erhaltung, wie sie insbesondere bei so umfangreichen Gemälden aus jener Zeit nur selten sich findet. Auch im Firniss fast durchweg klar und durchsichtig, wie es von der Hand des Restaurators, vereinzelte ganz unbedeutende Retouchen abgerechnet, unberührt, von den Unbilden der Zeit, des Staubes, der wechselnden Luft verschont. So zeigt auch der Körper der „Amphitrite", den Waagen „verwaschen" glaubte, ganz dieselbe Frische, dieselbe Modulation der Töne, den gleichen unversehrten Farbenauftrag, wie die übrigen Figuren; ein Unterschied in der Erhaltung ist nicht wahrzunehmen. Nur das Segel mag von der ursprünglichen Durchsichtigkeit des Tons verloren haben.[1]) Bei so trefflichem Zustande aber wirkt auch das Kühle, die Helligkeit gewisser Farbentöne, durch keinen trübgewordenen oder späteren gefärbten Firniss abgedämpft, mit ursprünglicher Kraft.

Noch bleibt uns übrig, der Zeitbestimmung unseres Bildes, die wir im Allgemeinen schon angedeutet haben, etwas näher nachzuforschen. Ende des Jahres 1608 war Rubens, veranlasst durch den Tod der Mutter, in die Heimath zurückgekehrt. Was auch hier zunächst, nachdem er seine Angelegenheiten geordnet hatte, seine Absicht gewesen sein mag, er liess sich zu bleibendem Aufenthalte in Antwerpen bestimmen. Es begann eine ausgebreitete und erfolgreiche Thätigkeit; von den verschiedensten Seiten strömten ihm bald bedeutende Aufträge zu. Schon in das Jahr 1610 fiel die Ausführung mehrerer umfangreicher Kirchengemälde (Anbetung der Könige, jetzt in Madrid,[2]) Ildefonso-Altar, jetzt in Wien, Kreuzaufrichtung zu Antwerpen);

---

[1]) Die oben und unten angesetzten Leinwandstreifen gehören von Anfang an zum Bilde und können, wie auch Komposition und Malerei ergeben, nicht später angesetzt sein. — Abgesehen von ganz wenigen kleinen ausgeflickten Stellen befinden sich nur oben im Segel einige Retouchen; übergangen ist stellenweise die oberste Naht, wohl um sie weniger sichtbar zu machen. Flecken von älterem stehen gebliebenen Firniss zeigen sich stellenweise in der Luft und im Wasser des Hintergrundes. Im Gesicht der Nereide ist ein späterer Firniss theilweise zu dick und nachlässig aufgetragen.

[2]) Diese nicht für eine Kirche sondern für den Rathssaal des Antwerpener Stadthauses bestellt.

gleichzeitig mit diesen sind wohl noch andere Bilder entstanden, wie das schöne Doppelbildniss in München und einzelne von Privaten erworbene noch erhaltene Werke, die ihren Stilmerkmalen nach um jene Zeit zu setzen sind.

Auf dem Wege nun, malerisch das Höchste zu erreichen, was überhaupt die eminente künstlerische Anlage des vlämischen Volkes zu leisten vermochte, vollzog Rubens die Umbildung und Verarbeitung der italienischen Einflüsse so gründlich und so entschieden, dass im Verlauf weniger Jahre diese Umwandlung geschehen war. So rasch ging diese Entwickelung, dass Rooses, des Meisters neuester Biograph, aussprechen konnte: „Was er in den drei darauffolgenden Jahren (d. h. nach der Rückkehr aus Italien) schuf, gehört zu dem Schönsten, was er überhaupt malte, zu dem Vollkommensten, was die Kunst jemals hervorgebracht."[2]) Gleichzeitig aber verbreiteten und steigerten sich noch sein Ansehen und seine Thätigkeit. Bekanntlich vermochten schon im Jahre 1611 seine Werkstätten nicht mehr die zuströmenden Schüler zu fassen; über hundert, schrieb er im Mai jenes Jahres an den Kupferstecher Jacob de Bie, habe er abweisen müssen. Das zeigt freilich auch, dass die Zeit begann, wo er die grossen ihm zufliessenden Aufträge nur noch mit Hülfe von Schülern bewältigen konnte und er selbst in eine andere Periode seiner Thätigkeit eintrat.

Reichlich war, nach den überlieferten Nachrichten, das Jahr 1610 ausgefüllt; wenig ist dagegen von seiner Thätigkeit im Jahre 1609 bekannt. Es war die Zeit, in der die italienischen Einflüsse noch am stärksten nachwirkten und er selbst zu sorgsamer Ausführung mehr Musse haben mochte. Manche der früher genannten Werke, welche mit unserem Bilde verwandte Züge aufweisen, mögen in diesem Jahre entstanden sein und ebenso wird man alles zusammen genommen, wohl mit einigem Recht die Ausführung unseres Bildes dahin versetzen können. Es war oben schon von jenen Merkmalen die Rede, welche das Gemälde in die Nähe des italienischen Aufenthalts setzen. Die Bilder der letzten italienischen Zeit selber bekunden, wie auch der Sebastian der Berliner Galerie bezeugt, schon in den warmbräunlichen Fleischtönen und den dunklen braunen Schatten, eine andere Behandlungsweise. Daher bezeichnet das neu erworbene Gemälde einen bedeutsamen Moment in der Entwickelung des Meisters. Einerseits nach rückwärts gewendet, hat es in freier Verarbeitung jene Elemente in sich aufgenommen, die Rubens aus Italien heimbrachte; andererseits aber der neuen Zeit zugekehrt, zeigt es den Meister auf dem Wege zur vollen Freiheit eines die ganze Welt umspannenden und neues blühendes, überquellendes Leben entfesselnden Schaffens. Und so, als ein leuchtendes Denkmal einer entscheidenden Entwicklungsepoche des grossen Künstlers, hat es neben dessen anderen Werken in der Berliner Sammlung seine berechtigte und eigenthümliche Stelle.

JULIUS MEYER.

[2]) A. a. O. p. 176. — Aus anderem und rein malerischem Gesichtspunkte wird man mit Recht die hervorragenden Werke der letzten Zeit des Meisters (nach 1630) noch höher schätzen können. Man sieht: je nach dem Standpunkte des Beurtheilers.

DER EINTRITT DER GROTTESKEN IN DIE DEKORATION DER ITALIENISCHEN RENAISSANCE.

Die Elemente der Dekoration haben für die Ergründung des ursächlichen Zusammenhanges kunsthistorischer Erscheinungen einen ganz eigenthümlichen Werth. Sie sind wie die Sprache eines Schriftstellers zum grossen Theil überkommenes Gut, das jeder, nur in seiner individuellen Weise, handhabt, sie bieten sich wie der Wörter- Phrasen- und Bilderschatz eines Literaturdenkmals geduldig und gleichmässig der exakten Prüfung dar, können entweder mit Zahl und Mafs kontroliert oder doch immer von Neuem mit derselben Akribie verglichen werden. Dies Inventar der Formen und Gegenstände gewährt oft noch einen sichern Anhalt, wo die inneren Qualitäten des Kunstwerks, an sich schwerer greifbar und von der Begabung des Einzelnen abhängig, für die örtliche und zeitliche Bestimmung keinen zuverlässigen Anhalt mehr ergeben. Ja nicht selten gelingt es mit Hülfe anscheinend gleichgültiger Ornamente den Zusammenhang zwischen Künstlern und Denkmälerreihen zu ermitteln, ganze Richtungen und Perioden in ihrer Entwicklung von einander zu scheiden oder einzelnen Werken, die sonst garnicht datiert oder lokalisiert sind, chronologisch und geographisch ihren Platz anzuweisen.

Ein besonders umfangreiches und vielversprechendes Feld eröffnet sich für derartige Untersuchungen in der Renaissance, wo das Gebiet der Dekoration eine Ausdehnung gewonnen und Mittel in Anspruch genommen hat, wie in keiner anderen Epoche. Die vergleichende Anatomie der dekorativen Bestandtheile, die Geheimnisse der Raumgliederung und Profilierung versprechen hier noch Aufschlüsse über das Werden und Wachsen der italienischen Kunstblüthe, nach denen man die grossen, Jedermann — wie man glaubt — sattsam bekannten Hauptdenkmäler im Ganzen bisher vergebens gefragt hat. Erst eine Geschichte der Renaissancedekoration wird das Verhältniss der neuen Kunst zur Antike befriedigender als bisher aufklären; der folgende kleine Beitrag betrifft schon ein vorgerückteres Stadium, einen wiederholten Anlauf beim Uebergang des XV. ins XVI. Jahrhundert, der den Beginn der Hochrenaissance bezeichnet. Es gilt der Frage: wie weit lässt sich der Eintritt der antiken Grottesken in die italienische Dekoration chronologisch bestimmen, und welche Erscheinungen ruft er innerhalb der vorhandenen Dekorationsweise hervor, welche Veränderungen des Stils sind die Folge?

Eine genaue Zeitbestimmung dieses Eintritts würde manches wichtige Datum für die Aufhellung des pragmatischen Zusammenhangs ergeben, doppelt willkommen

in einer wenig verstandenen Periode, wo sich die innerliche Scheidung von Quattrocento und Cinquecento vollzieht. Schon der Name „Grottesken" verlangt eine Erklärung. Der italienische, also ursprüngliche Ausdruck *grottesche* kommt, wie Vasari beiläufig erwähnt, von der noch heut in Rom üblichen Bezeichnung *grotte* für alle unterirdischen Räumlichkeiten her, welche von den Künstlern der Renaissance speziell für die allmälig verschütteten antik-römischen Bauwerke gebraucht wurde.[1])

Schwieriger als mit der Herkunft steht es mit der Bedeutung des Namens. Wollte man aufreihen, was im Lauf der Jahrhunderte, selbst von Fachleuten darunter begriffen worden, und was heutzutage unter dieser Etikette landläufig ist, so würde eine solche Sammlung heterogener Erscheinungen gewiss grotesk komisch ausfallen.[2]) Wir sind, selbst wo wir uns um die historisch richtige Vorstellung bemühen, gewohnt den Angaben Vasari's zu folgen, die bereits von der ganzen nachraphaelischen Entwicklung bestimmt sind; wir gehen höchstens auf die epochemachende Leistung selbst, in den Loggien des Vatikans, zurück, welche thatsächlich durch die Auffindung der Terme di Tito veranlasst wurde. Fragt man aber nach dem was die Künstler der Renaissance mit ihrem Ausdruck *grottesche* zusammenfassen konnten, so muss erinnert werden, dass die jetzt zugänglichen Theile des Tituspalastes nicht denjenigen entsprechen, die damals aufgedeckt wurden, und nur noch wenige Spuren des alten Schmuckes bieten. Die Diocletiansthermen, die ebenso eifrig studiert wurden, und die Malereien im Colosseum, welche beide Vasari nennt, sind nicht erhalten. Materiell würde nur auf dem Wege komplizierter Rekonstruktion, durch Rückschlüsse aus den Renaissancearbeiten selbst etwas zu erbringen sein. Aus diesen schwankenden Grössen im Voraus eine Gesammtvorstellung zu bilden, liefe jedenfalls auf eine illegitime Voraussetzung hinaus.[3])

Unter dem Titel *grottesche* die Dekoration der römischen Thermen- und Palasträume als Ganzes zu verstehen, verbietet schon die Pluralform des Wortes, die offenbar Einzelmotive im Sinne hat. Ausserdem müssen wir uns von vornherein sagen, dass die Aneignung eines so abweichenden Dekorationssystems nicht auf ein Mal erfolgt sein kann. Wir würden dem wirklichen Verlauf der Entdeckung und Benutzung dieser antiken Kunstelemente wahrscheinlich näher kommen, wenn wir vorerst eine engere Bedeutung des Wortes suchen. In der That lässt sich eine solche trotz aller Vermischung mit späteren Variationen sowohl bei Vasari erkennen, als aus einer Stelle bei Cellini sozusagen wiederherstellen.[4]) Diese ältere und speziellere Bezeichnung meint nicht die Dekoration ganzer Wandflächen oder Gewölbe, sondern nur umrahmende, gliedernde, füllende Theile derselben, d. h. Pilasterornamente, Rand-

[1]) Ausführlicher berichtet Benvenuto Cellini, Vita, Lib. I, Cap. XXXI: Queste grottesche hanno acquistato questo nome dai moderni, per essersi trovate in certe caverne della terra di Roma dagli studiosi, quali caverne anticamente erano camere, stufe, studii, sale ed altre cotai cose. Questi studiosi trovandole in questi luoghi cavernosi per essere alzato dagli antichi in qua il terreno e restate quelle in basso, e perchè il vocabulo chiama quei luoghi bassi in Roma grotte, da questo si acquistorno il nome grottesche.

[2]) Es empfiehlt sich die Schreibung *grottesk* für den kunsthistorischen Terminus durchzuführen, zum Unterschied von allen schiefen Bedeutungen und falschen Uebertragungen, die sich unter dem französischen *grotesque* zusammen finden.

[3]) In dieser Beziehung dürfte auch die systematische Zusammenfassung bei Burckhardt, Gesch. d. Renaissance §. 174 irreführen.

[4]) Im Zusammenhang des angezogenen Kapitels, das zu dem Resultat kommt: e mostri è il vero lor nome, e non grottesche.

leisten und Zierrathen in nebensächlichen kleinen Kompartimenten, welche sonst *candelabri*, *fregi*, *rabeschi* benannt werden. Worin die stilistischen Merkmale dieser Motive alla grottesca im Unterschied von der bisher üblichen Dekorationsweise bestehen, wird später zu präzisieren sein.

Dass wir mit Recht von dieser engeren Definition ausgehen, bewährt sich vollständig bei der Prüfung der einschläglichen Schriftstellen. Indem wir die Bedeutung des Namens zu ihrem Ursprung zurückverfolgen, stehen wir mitten in der Frage nach dem ersten Eintritt der Erscheinung selbst.

Unter den bisher bekannt gewordenen Quellen findet sich der früheste Gebrauch des Wortes in dem Kontrakt, den der Kardinal Francesco Todeschini Piccolomini wegen Ausmalung der Libreria am Dom von Siena mit Pinturicchio schloss. Er datiert vom 29. Juni 1502 und bestimmt: „Item sia tenuto et debba lauorare la volta de essa Libreria con quelle fantasie, colori et spartimenti che più vaga, più bella et vistosa iudicarà, di buoni, fini et recipienti colori a la forgia et disegni che hoggi chiamano grottesche con li campi variati, come più belli et più vaghi saranno stimati". Aus diesem Wortlaut ergiebt sich für uns Dreierlei: Erstens, der Auftrag setzt voraus, dass die Dekoration alla foggia delle grottesche am Anfang des Cinquecento bereits in Mode war, d. h. dass die Maler schon hinreichende Uebung erlangt, um grössere Räume in der neuen Weise auszuschmücken, die Kenner andrerseits schon ausgesprochenen Geschmack daran gewonnen hatten; — dass dagegen Zweitens der Ausdruck *grottesche* noch nicht so weit als offizieller Terminus gefestigt war, um bei kontraktlichen Stipulationen genauerer Erklärung zu überheben. Die hinzugefügte Erläuterung aber lehrt uns Drittens, dass man in den ersten Jahren des Cinquecento in der Aneignung des antiken Dekorationssystems bereits über die blosse Entlehnung von Zierleisten und Arabeskenmotiven hinausgegangen war, und die Flächeneintheilung der Decken selbst zu bewältigen gelernt hatte: es ist nicht nur von *fantasie* und *colori*, sondern auch von *spartimenti* und *campi variati* die Rede.

Beim Beginn des XVI. Jahrhunderts ist also die Kunst Grottesken zu malen nicht mehr bloss versuchsweise in Uebung gewesen; wir müssen ihren Anfängen weiter rückwärts nachgehen. Vasari spricht mit Bestimmtheit den Ruhm der Priorität, die antiken Reste eifrigst aufgesucht, studiert und erfolgreich nachgebildet zu haben, einem ziemlich unbekannten Maler Morto da Feltre zu, der von Alters her mit dem im Jahre 1474 zu Feltre geborenen Pietro Luzzi identifiziert wird. „Ma sebene" sagt er, „Giovanni (da Udine) ed altri l'hanno ridotte a estrema perfezione, non è però che la prima lode non sia del Morto, che fu il primo a ritrovarle e mettere tutto il suo studio in queste sorte di pitture chiamate grottesche . . ." Er erzählt weiter, dieser Morto sei als junger Mensch aus seinen venezianer Alpen nach Rom gekommen und habe sich dort, zur Zeit als Pinturicchio in den Zimmern des Papstes und in der Engelsburg malte, in das Studium der antiken Grottesken versenkt, denen er in den Ruinen der Stadt, der Campagna, in Tivoli und der Villa Hadrians, ja bis nach Pozzuoli, Bajae, Trullo und Mercato di Sabato nachging. Die überraschende Zeitbestimmung nach den Arbeiten Pinturicchio's für Alexander VI.,[1]) lässt vermuthen, dass dieser Meister mit dem jüngeren Maler persönlich oder doch mit der Einführung der Grotteskendekoration in engerer

[1]) In quel tempo che il Pinturicchio per Alessandro VI. dipigneva le camere papali, ed in Castel Sant' Angelo le logge e stanze da basso nel torrione, e sopra altre camere. (Vita di Morto da Feltre; ed. Lemonn. IX, 106 f.)

Beziehung gestanden, die Vasari offenbar vorgeschwebt hat, die er aber nach dieser Andeutung bei seiner gewohnten Flüchtigkeit vergessen hat. Zugleich enthält diese Bemerkung einen ziemlich festen Termin. Mit den *camere papali* kann nur das sogenannte Appartamento Borgia gemeint sein, das sich im Vatican unter den Stanzen Raphaels befindet und jetzt einen Theil der Bibliothek ausmacht. Roderigo Borgia trug die Ausschmückung dieser Räume, die er als Wohnung für sich ausgesucht, gleich nach seiner Thronbesteigung dem Pinturicchio auf. Die Malerei fällt in die Jahre 1493 bis 1494; die andern der genannten Fresken desselben Meisters, im Torrione der Engelsburg können erst nach 1495 begonnen sein, da ihr Inhalt, der uns durch die Inschriftensammlung des Lorenz Behaim überliefert ist, sich auf die Begegnisse mit Karl VIII. von Frankreich in Rom bezieht.

Damit ist indessen die bisher bekannte literarische Ueberlieferung für die Frage nach dem Anfang des Grotteskengeschmackes erschöpft, und wir stünden wegen des Zeitpunktes für den ersten Eintritt doch ziemlich rathlos, wenn sich nicht ein weiteres historisches Zeugniss fände, das, noch unbenutzt, eine entscheidende Ergänzung liefert. Es ist zeitlich die früheste Angabe und aus unmittelbarer Anschauung des Hergangs selbst entsprungen. Sie steht in den „Antiquarie prospetiche Romane Composte per prospectiuo Melanese depictore", einem Druck von höchster Seltenheit, der anscheinend nur zu Dedikationszwecken in sehr wenigen Exemplaren herausgegeben wurde, und in terza rima eine ziemlich wirre Schilderung der in Rom vorhandenen antiken Bauten und Bildwerke enthält, natürlich ohne Absicht der Vollständigkeit nur um dem Enthusiasmus Luft zu machen, in den der Verfasser, ein socio dell' Accademia di Lionardo da Vinci bei einem Besuch der ewigen Stadt versetzt wurde. Der Druck ist undatiert, lässt sich aber aus Erwähnung feststehender Thatsachen darin auf das Jahr 1495 bestimmen, so dass die Erlebnisse des Malers selbst als im Jahre 1494 geschehen zu denken wären.[1])

[1]) Vgl. m. Raphael u. Pinturicchio, Stuttgart, Spemann 1880, S. 4, Anmerk. 3. Zu Anfang des Gedichtes heisst es „Ad te cordial caro ameno socio | Vinci mio caro nollauer per vitio . . ." Voran stehen zwei Sonette auf Lionardo, die hier eine Stelle finden mögen, da sie, roh in der Form, doch sachlich werthvoll sind (Ortographie unverändert).

Per tribuirc solo imafatico
al sacro tono dela nimphal musa
bagniato dalicona e da medusa
de phebo de parnaso tucto amico

Qual ce fa degno dogne stillo antiquo
lardente gioue ogni suo vitio brusa
facendo anui visiua darte fusa
soprun caual el padre lodouico

Sol una machina e senza scarpello
Uchalion non ce a tal natura
magnera quel de phidia e praxitello

Non ferle antiqui mai si gran sculturra
ne ymaginose comel so modcllo
che dcuorasse il cel inho paura

per thema layer scura
Tene(n)do il vince chabia i(m)mortal alma
perche de ioue tien la inuita palma

Victoria vince & vinci tu victore
vinci colle parole un proprio Cato
e col discgno di sculpir si grato
chc honor ti porti col ferro pictore

Tal che dell arte tua ogni auctore
resta dal vostro stil vinto e priuato
di scopa pare el to lauore ornato
o praxitel che fu vero sculptore

Po che di marmo fa Vinci un col core
diuino aspecto sopra ogni altro intaglio
togliendo delantichi el bon valore

Donde per vinci dire in alto saglio
scriuendo de Romani el bel lauore
per mecter piede ancor nel vostro soglio

ignudo mici spoglio
Bagnando lochi con oglio e saliua
perchai di noi el la palma e luliua

Unter diesen begegnen wir folgender Erzählung:

Hor son speloncke ruinate grotte
di stuccho di rilieuo altri colore
di man di cimabuba apelle giotte
Dogni stagion son piene di pintori
piu la state par chel verno in fresche
secondo el nome dato da lauori
Andian per terra con nostre ventresche
con pane con presutto poma e vino
per esser piu bizarri alle grottesche.
El nostro guidarel mastro pinzino
che ben ci fa abottare el viso el occhio
parendo in uer ciaschun spazacamino
Et facci traueder botte ranochi
ciuette e barbaianni e nottoline
rompendoci la schiena cho ginochi.

Da blicken wir mitten hinein in das lernbegierige Treiben der Künstler, die alle alten Grotten durchstöbern und sich abmühen, den neuentdeckten Stoff zu bewältigen. Es gilt offenbar den soeben aufgefundenen Schatz der glühend verehrten Antike einzuheimsen, soviel irgend erreichbar mit Stift und Farben in die Skizzenbücher zu bergen, ehe die zutretende Luft die authentische Offenbarung des Alterthums hinwegbleicht. Der Eifrigste unter ihnen, Morto da Feltre, wird seinen Spitznamen „der Todte" keinem anderen Grunde verdanken, als weil er, wie ja Vasari erzählt, sich monatelang in diesen Höhlen und Grabkammern vergrub. Im Jahre 1494, wo unser Mailändischer Gewährsmann in den Grotten Roms mit herum geführt wurde, war also das Studium der Dekoration alla grotesca in voller Blüthe, und wir kommen auf die ersten Jahre Alexanders VI. als Zeitpunkt, wo zuerst Einflüsse und Früchte dieses Studiums zu erwarten stehen.

Das nämliche Resultat ergiebt sich, wenn wir die inschriftlich oder dokumentarisch datierten Malereien dieser Zeit um Auskunft fragen. Das Appartamento Borgia, auf das uns jene Notiz Vasari's vor Allem hinweist, bietet die deutlichsten Anzeichen des ersten Eintritts der Grotteskenmotive, und seine beiden letzten Zimmer tragen die Jahreszahl:

MCCCCLXXXXIIII.

Eines der wichtigsten Denkmäler von Lionardo's Thätigkeit in Mailand besitzt die Kirche Sta. Eufemia. Hier ist in der ersten Kapelle links ein Fresko blosgelegt, das dem Stil der Dekoration des architektonischen Hintergrundes nach unbedingt noch den achtziger Jahren angehören muss. Typus, Zeichnung und Ausdruck dieser Madonna und dieses Kindes, wie die wundervolle Anordnung entsprechen vollständig dem Geschmack und Schönheitsideal des grossen Florentiners, ausser dem damals kein Meister in Mailand solch ein Werk zu schaffen fähig war. Das treffliche Stifterporträt rechts ist eine höhere Stufe des devoto in S. Onofrio zu Rom; auch die hl. Katharina links war von edelster Anmuth, ist leider jedoch sehr zerstört, wie auch die musizierenden Engel unten nur noch als Produkte späterer Verschmierung gelten können. — An einer andern Stelle des Gedichtes erfahren wir, dass sein Lehrer Andrea del Verrocchio Erz-Statuen von Zingare gefertigt; es heisst bei Beschreibung einer damals auf dem Capitol befindlichen Figur: „Propinquallui (dem Dornauszieher) a una circata dochio — e vna Zingra di magior varitia — che non son quelle che fecel verochio."

Von den 1495—1498 entstandenen Malereien Pinturicchio's in der Engelsburg ist leider keine Spur erhalten;[1]) aber ein Altarbild in der Galerie zu Perugia, das sehr schöne Beispiele von Grotteskenornamenten, farbig auf schwarzem Grunde zeigt, wurde dem Meister 1496 bestellt. Die Katharinen-Kapelle in Sta. Maria del Popolo dagegen, die laut Inschrift 1489 geweiht worden, ist noch ganz ohne eine Spur direkter Entlehnung von der antiken Wandmalerei.

Soviel liess sich rein chronologisch aus Jahreszahlen und Schriftstellen gewinnen; die stilistische Untersuchung muss folgen. Wir haben Anhaltspunkte genug festgestellt, um für unseren *δεύτερος πλοῦς* auf einen sicheren Kurs rechnen zu können.

Die Dekoration der Frührenaissance ist im Ganzen wesentlich auf die Steinarbeiten gegründet oder daraus abgeleitet und die Erkenntniss ihres Stils, seines durchgehenden Charakters wie seiner Wandlungen, wird sich zunächst immer an das in Stein, zumal in Marmor Gemeisselte halten müssen.[2]) Wir speziell richten bei der Frage, wie es mit der Dekoration jener Zeit bestellt war, ehe die antiken Grotteskenmotive eindrangen, unser Augenmerk besonders auf die Arabeske, d. h. die Verzierung der Pilaster, Friese und kleinen Kompartimente, die zur Füllung dienen.

An Grabmälern, Altären, Ciborien und ähnlichen architektonischen Dekorationsstücken wird in die Fläche der Pilaster ein Kandelaber gestellt, der von breiterem Untersatz aufsteigt und oben ein Gefäss mit Opferflamme, Früchten oder Blumen trägt; selbstverständlich ist vielfache Abwechselung der Glieder und Zwischenschalen möglich, der Stamm mehr oder minder reich mit Bändern geschmückt, mit kletternden Putten belebt. Ein weiterer Schritt führt dazu, den Kandelaber, der dabei immer mehr zurücktritt, mit Blättergewinden zu umranken. Endlich verschwindet dieser feste Bestandtheil ganz und das Vegetabilische übernimmt für sich die Symbolik des Aufsteigens. Die Pflanzen, bald dem Akanthus und Wein, bald allen möglichen Blättern und Blüthen sich nähernd, zuweilen mit vollem Realismus der Wirklichkeit nachgebildet, beginnen unten gern mit einem Gefäss oder einem kompakten festwurzelnden Büschel, als Halt für die aufrankenden Zweige. Oder aber es wird der Pilaster selbst als tragendes Glied deutlicher betont, und der Schmuck nur äusserlich nach Art der Festguirlanden daran aufgehängt. Dies tritt ohnehin eher bei den deckenden Theilen, Friesen und Krönungen ein: kleine Kandelaber oder Kindergestalten werden als Träger der Laub- und Fruchtgewinde aufgestellt, oder es wechseln herabhängende Büschel mit aufsteigenden akroterienartigen Ornamenten ab. Immer aber ist das Tragen, das Aufsteigen oder Herabhangen bestimmt ausgesprochen und ohne Zweideutigkeit bei der Erfindung das Eine oder das Andere gewählt.

Was aber wesentlich den Stilcharakter dieser Dekoration mit bestimmt, ist die Mehrfarbigkeit, d. h. die Zuziehung zunächst von Gold und Azurblau, von deren Ausdehnung im Quattrocento wir uns keinen genügenden Begriff mehr machen. Nicht

---

[1]) Vasari berichtet indess: In Castello Sant' Angelo dipinse infinite stanze a grottesche; ma nel torrione da basso nel giardino fece istorie di papa Alessandro. (Opere III p. 99 ff, wo im ersten Satz offenbar ein sopra ausgefallen ist, ohne welches das ma irreführt. Vgl. die oben angeführte Stelle aus der vita di Morto da Feltre.)

[2]) Ich wähle im Folgenden hier und da Ausdrücke aus Burckhardts vortrefflicher Charakteristik der Renaissancearbeiten absichtlich direkt aus, weil mir eine strengere stilistische Unterscheidung des Quattrocento und Cinquecento auch für die Dekoration sehr wünschenswerth erscheint.

blos die Zeit, sondern auch der nüchterne uniformierende Geschmack späterer Generationen hat sie bis auf wenige Spuren zerstört. Sicher hing die mehr oder weniger realistische Behandlung, das schwächere oder stärkere Herausmeisseln der Theile, der architektonischen wie vornehmlich der vegetabilischen Ornamente wesentlich davon ab, ob die Grundfläche blau gefärbt oder vergoldet werden, ob die hervortretenden Formen durch den Goldglanz erhöht waren oder ob der weisse Marmor in seiner ganzen Weiche und Zartheit wirken sollte. Nur bei ausgemachtem Mangel an Stilgefühl kann man verkennen, dass an einer ganzen Reihe von dekorativen Arbeiten dieser Zeit Belebung oder Abtönung durch die Farben nothwendig dazu gehört, dass wir die Wirkung falsch beurtheilen, wenn wir in Gedanken eine solche Ergänzung nicht vornehmen. Lässt uns doch hier die oberflächlichere Bearbeitung des minder guten Materials in seiner Einfarbigkeit kalt, wo die heitere Bekleidung ganz anders wirkte; verletzt uns doch dort die krasse Härte der Umrisse, wo Gold und Blau eine ganz andere Vertheilung von Licht und Schatten erzeugt hatten. Gerade diese Hinzuziehung der Farbe ist eine Ursache mit, weshalb dieser Stil auch in der Holzschnitzerei, in Terracotta, ja sogar in der gemalten Scheindekoration den architektonischen und rein plastischen Gesetzen der Steinarbeit im Wesentlichen treu geblieben, so selten ins Malerische verfallen ist.

Ein Zweig der dekorativen Leistungen der Frührenaissance muss uns für die Grotteskenfrage besonders interessieren: die *fogliami, i modi di girar le foglie.* Die Ausbildung des Vegetabilischen zum reichsten mannigfaltigsten Rankenwerk, Blätter- und Blumengewinde, theils in üppiger Fülle und naturalistischer Treue, theils in idealster Leichtigkeit, ist das originale Erzeugniss der Künstlergeneration des Quattrocento. Freilich treten hier die Tradition der Gothik und der romanischen Kunst, auch in ihren Miniaturarbeiten, ja altchristliche Mosaiken und vor allen Dingen die Anregung durch zahlreiche römische Beispiele zusammen; was aber die Quattrocentisten auszeichnet, ist das enge Einverständniss mit der Natur. In diesem Gefühl für das Organische stehen sie im direktesten Gegensatz zu der Erscheinung, deren Eintritt und Umsichgreifen wir eben ins Auge fassen, zu der neuen Richtung, die sich für die Vorbilder der römischen Kaiserzeit, für die Wandmalerei und Stukkoverzierung der Grotte begeistert.

Die Grotteske ist ein willkürliches Spiel mit phantastisch, ohne jedes innere Gesetz der Wahl kombinierten Formen und Gegenständen. Menschen und Vierfüssler, Vögel, Insekten und allerlei Gethier drängen sich ein oder müssen Theile ihres Körpers zur Herstellung abenteuerlicher Fabelwesen hergeben; dazu Masken und Schleier, Geschmeide und Gefässe, Waffen und Schrifttafeln, selbst Architekturstücke in winziger haltloser Gestalt. Die Verbindungen werden aufs Subtilste in Fäden und Drähte ausgesponnen, oder gar zum blossen Schein; das Aufsteigen oder Herabhängen kommt nicht zu konsequenter Durchführung, die Andeutung des Tragens, Festhaltens, Wachsens ist wiederum nicht ernstlich gemeint; denn im Grunde schwebt Alles in der Luft.

Der Stil der Frührenaissance, der bis dahin herrscht, bildet sich fühlbar aus den Gesetzen der Steinarbeit heraus; der Stil der Grottendekoration kennt nur malerische Gesetze: sie macht keinen Anspruch weder auf wirkliche Existenz im dreidimensionalen Raume, noch auf die Lebensfähigkeit eines Organismus, sondern nur auf den schönen Schein eines Traumgebildes.

Zwei so prinzipielle Gegensätze konnten sich nicht plötzlich einander ablösen.

Wie beim Erlernen einer fremden Sprache begann die Aneignung auch hier mit dem Sammeln und Verwerthen einzelner Brocken. Die Künstler, die 1493 etwa zum ersten Mal in die Grotten hinabstiegen und sie mit eifrigem Verlangen nach antiker Kunst durchspähten, begriffen jedenfalls garnicht, dass ihnen dort ein ganz eigenes System von Innendekoration entgegentrat. Kleine, meist buntfarbige Ornamentstreifen, Masken und Köpfe mit einem Tuch, das hinten herabhängt und an den Seiten ohrenförmig abgebunden ist, Sphinxe, die mit symmetrisch auseinander gespreizten Beinen und Flügeln gekauert sitzen, an den äussersten Flügelspitzen wieder Perlenschnüre und Schmuckgehänge tragen, Reiher mit abenteuerlich gewundenen Hälsen und dergleichen Motive sind die ersten Acquisitionen, die aus den Skizzenbüchern der Maler in die hisher üblichen *fogliami, rabeschi* und *fregi* eingestreut werden, für uns also die ersten Zeugnisse für den Beginn des Grotteskenstudiums. Daneben regte die Stukkodekoration durch die Leichtigkeit und Feinheit der Behandlung, in mancherlei Farbe und Vergoldung zu eifrigen Versuchen an.

Beide Elemente treten uns im Appartamento Borgia entgegen, wo wir sie unserer Zeitbestimmung nach zuerst erwarten dürfen. Die farbigen Ornamentstreifen und phantastischen Füllfiguren auf goldenem oder schwarzem Grunde zeigen sich noch sehr bescheiden, in den älteren Zimmern nur als erste Versuche; die Stuckverzierungen dagegen breiten sich in überraschender Fülle vergoldet auf blauem Grunde über die Deckengewölbe aus, ja an den Wänden selbst heben sich Architekturstücke plastisch modelliert, bemalt und vergoldet von den Freskoflächen ab.

Es kann kein Zweifel sein, das Studium der Grottesken ist 1493/94 in vollem Schwunge; zugleich aber verräth sich unverkennbar, dass man das neuzuströmende Material noch nicht klar übersieht und richtig zu beherrschen gelernt hat, es selbst an unpassenden Stellen anzubringen strebt, d. h. dass die Mode soeben aufkam. Wenden wir das Auge dagegen rückwärts, so zeigt sich keine Spur von ähnlicher Sinnesweise. Die Arbeiten aus der Regierungszeit Innocenz' VIII. sind vielmehr wie die ganze Reihe monumentaler Kunstunternehmungen seines Vorgängers, Sixtus' IV., noch unvermischte Repräsentanten des Quattrocentogeschmackes. In der Capella Sistina sind die Schranken und die Sängerbühnen herrliche Beispiele der Frührenaissance, die aufgemalten Pilaster zwischen den Fresken aus dem Leben des Moses und Christi direkte Nachahmung der Marmordekoration: weisses Laubgewinde mit leichten Goldlichtern auf blauem Grunde. Die Deckenmalerei, welche im ehemaligen Gang zum Belvedere, der jetzigen Statuengalerie des Vatican erhalten ist, und das Datum 1487 trägt, gehörte zu den vorzüglichen jener Leistungen, welche durch Perugino und Pinturicchio zu einer besondern Höhe edler und eleganter Ausbildung gelangt waren. Einzig geschmackvoll und edel ist die Lösung einer solchen Aufgabe im ersten Saal des leider arg verwahrlosten Convento dei Penitenzieri, noch aus der Zeit des Erbauers Domenico della Rovere stammend. Der schon erwähnten 1489 geweihten Katharinen-Kapelle in Sta. Maria del Popolo mag noch ein 1491 datiertes Altarbild Perugino's[1]) in der Villa Albani angereiht, und daneben das bekannte Werk desselben Meisters von 1493 in der Tribuna der Uffizien, wenigstens genannt werden, als Beispiele von Werken, an deren Ornamenten noch keine Grotteskenmotive vorkommen.

---

[1]) Ich halte diese Arbeit für eines jener Kompagniegeschäfte des Perugino und Pinturicchio, von denen Vasari erzählt.

Sowie aber die Malereien Pinturicchio's für Alexander VI. dastehen, ist die Geschmacksrichtung für die antikisierende Dekoration entschieden. Der Hofmaler des Papstes muss die Grotteskenmode besonders adoptiert und zur Geltung gebracht haben; denn überall, wo sie zuerst auftritt, geschieht es unter seiner Aegide. Die Kirche von Sta. Maria del Popolo ist reich an Kapellen, deren Ausmalung uns, wenn sie noch unversehrt und vollzählig wären, ein zusammenhängendes Bild der fortschreitenden Veränderung geben würde. Als Pinturicchio, nach Vollendung der Arbeiten in der Engelsburg, Rom verlässt, verbreitet sich die neue Weise auch ausserhalb der Kapitale, zunächst nur im engen Umkreis nach Umbrien und wo gerade Meister dieser Schule beschäftigt wurden, während Florenz und die Länder Oberitaliens noch ganz unberührt bleiben. In Perugia, Orvieto und Siena begegnen uns fast gleichzeitig drei Beispiele, die ebenso charakteristisch für die Eigenthümlichkeit ihrer drei Urheber sind als lehrreich für das Verständniss des Uebergangs zum Dekorationssystem der nun folgenden Periode.

An erster Stelle muss Perugino's berühmte Decke des Cambio in Perugia genannt werden; sie ist zeitlich und stilistisch das älteste der drei Werke. Die Disposition und Ausschmückung des ganzen Raumes hält an der alten Tradition und speziell an der umbrischen Weise fest. Ein geistiger Zusammenhang aller Wand- und Deckenbilder wird durchzuführen gesucht; leider konnte jedoch der scholastische Schematismus dieses Grundgedankens nicht zum Vortheil der künstlerischen Erfindung dominieren. Nur in die Füllungen zwischen den runden Planetenbildern sind die grottesken Wunderthiere eingedrungen: ein Kompromiss zwischen der edlen feinsinnigen Ornamentbildung, die der Meister bisher geübt, und der gleichgültigeren, willkürlich phantasierenden Mode hat stattgefunden, und die Ausführung gerade der Kompartimente, wo die letztere vorwiegt, verräth gegenüber der Linienschönheit und dem Naturgefühl in den Nachbarfeldern, dass diese neuen Elemente in das organische Schaffen des Künstlers noch nicht recht eingehen, oder gar von fremder Hand herrühren.

Höchst merkwürdig sind in dieser Beziehung die ausgedehnten Malereien, die Luca Signorelli in der Cap. S. Brizio des Doms von Orvieto unterhalb seiner Darstellungen der „Letzten Dinge" angebracht. „Kein Maler des späteren Italien hat wohl die Sache so ernst genommen, wie er" (Burckhardt). In der Mitte der durch Pilaster abgetheilten Kompartimente dieser Wandbekleidung, blickt durch je eine viereckige Fensteröffnung das Brustbild eines berühmten Mannes, — offenbar den Bildnissen im Studio der herzoglichen Bibliothek zu Urbino nachgeahmt; — je vier runde Medaillons, die diese Fenster umgeben, enthalten mythologische Gegenbilder der christlichen Weltgerichtskompositionen, oder sonstige sibyllinische Beziehungen dazu. Das aufsteigende Ornament der Pilaster selbst ist hie und da zu abenteuerlichen Scenen gestaltet: höllische Wesen in wüthendem Streiten und Ringen über und unter einander; überall sprühen Funken von der Verarbeitung des terriblen Stoffes. Daneben überrascht uns in den Füllungen zwischen den Medaillons ein willkürliches Gestaltengewirre rein ornamentaler Art; buntfarbig auf dunklem Grunde zeigt sich der tollste Karneval der Grotteskenwirthschaft. Der Widerspruch zwischen dem Ernst eines Quattrocentisten und der lustigen, an kein Gesetz der Wirklichkeit mehr gebundenen Ausgelassenheit der jetzt auftauchenden Zierweise kommt nirgends deutlicher zum Bewusstsein. Ganz anders als dieser hartknochige Charakter benimmt sich natürlich der oberflächlichere Chorführer des Grotteskenspieles selbst. Im Gegensatz zu Perugino,

der wenigstens einen Ausgleich mit der organischen Tradition anstrebt, und Signorelli andrerseits, der auch nebensächliche Ziermotive durch Anspielungen auf den Hauptgegenstand zu durchgeistigen sucht, setzt sich Pinturicchio leicht über diese Schwierigkeiten hinweg. Seine Deckenmalerei in der Libreria des Doms zu Siena steht mit den historischen Darstellungen an den Wänden in gar keinem Zusammenhang. Eine Beziehung auf das erotische Präludium des Papstlebens Pius' II. wird doch wohl Niemand in diesen faunischen Bildchen entdecken wollen. Sie sind den antiken Grotte entlehnt, wie der Kontrakt bestimmte. Das Spiegelgewölbe sollte in *spartimenti* und *varj campi* gegliedert werden und nöthigte den Meister so eine selbstständige Flächeneintheilung zu versuchen. Das Resultat ist eine heitere leichte Schöpfung, die einen grossen Fortschritt in der neuen Richtung bedeutet. Sie zeigt offenbar, dass Pinturicchio durch seine Thätigkeit in Rom, im steten Verkehr mit den Grottenstudien und bei ähnlichen Aufgaben beschäftigt, von selbst die entscheidenden Punkte erfassen gelernt und eine grosse Vertrautheit mit dem Material erlangt hatte. Kein Wunder, dass nur seine Leistung als Ganzes, durch die Berechnung der Farbenwirkung, einen Einfluss antiker Innendekorationen als System verräth.

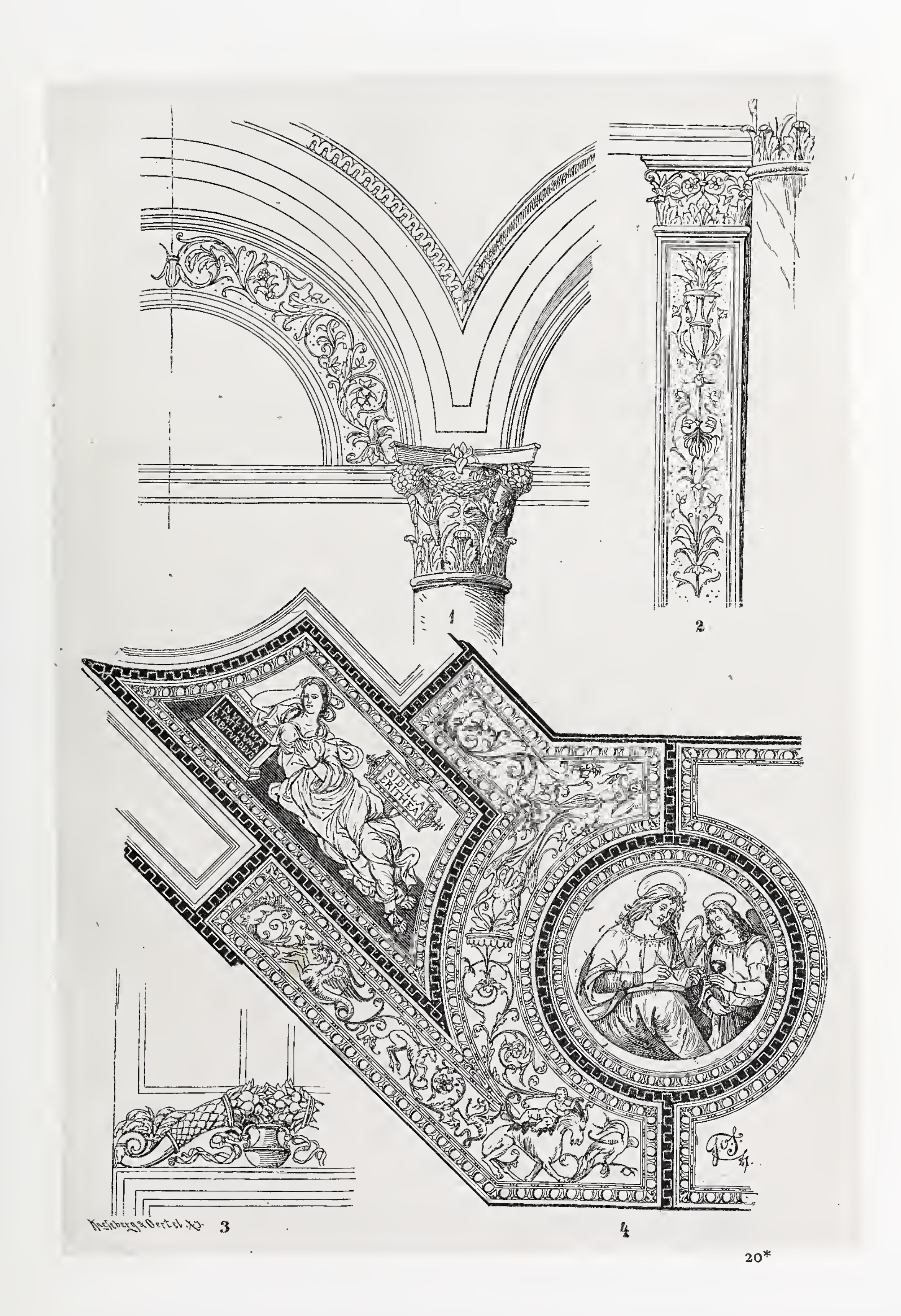
So verbreitete sich die Grotteskendekoration zunächst in der Malerei; aber es währte nicht lange, bis sich die Regungen desselben Geschmackes auch in der Skulptur bemerklich machten.[1]) Die verhängnissvolle Uebertragung erfolgte um so leichter, als durch die Verbindung des malerischen Schmuckes in den Grotten mit plastischen Stuckverzierungen eine Berührung beider Gattungen gegeben war. Ziermotive, die zum Theil nur in diesen Malereien vorkommen, werden herübergeholt und in die Pilasterornamente an Grabmälern, an Sarkophagen, Friesen, Altären eingestreut; andre, wie Masken, Adler, Medusenköpfe u. s. w., die bisher von den antiken Marmorarbeiten entlehnt waren, nehmen jetzt den oberflächlichen, schablonenhaften und willkürlichen Stil an, der uns deutlich erkennen lässt, dass man sich mit Vorliebe an die Formen der leicht hingeworfenen Wanddekoration wendet, dass die flüchtigere, phantastische Behandlung dem allgemeinen Geschmack mehr zusagte, genug dass die Kunst des Cinquecento das Festhalten an den Stilgesetzen der Steinarbeit aufgiebt, und ein freieres Walten der Phantasie, die künstlerische Erfindung als solche sich hervordrängt. Jenseits der Scheide beider Jahrhunderte steigern sich diese Symptome in den Arbeiten der Dekoration. Die Formen werden immer flüchtiger, die Linien härter und geschweifter. Das Leben entweicht; mit der Liebe und Sorgfalt für die Ausführung des Einzelnen schwindet die naturalistische Wärme, und unter dem ungebundenen Spiel mit den *miscugli* und *mostri* kommt den Künstlern der Sinn für das Organische abhanden.

Jemehr die Skulptur in ihren dekorativen Arbeiten durch das Eindringen der Grottesken malerisch wird, desto erklärlicher scheint es, wenn sie die farbigen Flächen und Goldlichter aufgiebt. Die Pilasterornamente, die im Quattrocento symmetrisch gegliedert und in Vorderansicht gegeben wurden, bringen jetzt, schräg gestellt oder mannigfach verschoben, durch Licht und Schatten schon an sich eine viel ausgesprochener malerische Wirkung hervor.

Dann greift Raphael in den Gang der Entwicklung ein und giebt ihr, veranlasst

---

[1]) Die Publikation der Monumenti sacri e sepolcrali von Tosi wird in dieser Beziehung sehr lehrreich, wenn man sie chronologisch ordnet.


IN VLTIMA
ETATE HVMA
NABITVR DEVS
SIBILLA
ERITHEA
1
2
3
4

durch die Auffindung der Titusthermen[1]), mit der Dekoration der Loggien einen neuen grossartigen Aufschwung. Im Besitz der ganzen vorangegangenen Tradition originaler italienischer Kunst, verwerthet er die Früchte des Quattrocento mit freier Hand neben den rasch angeeigneten Schätzen der Antike. Grade in der glücklichen Vereinigung der graziösen Leichtigkeit hier und der naturalistischen Wärme dort liegt eine Hauptbedeutung dieses Werkes, und die Mitarbeit eines für die Grotteske begeisterten aber von Haus aus mit venezianischem Natursinn begabten Ricamatore, wie Giovanni da Udine, war hierfür gewiss werthvoll. Die That selbst konnte aber doch nur Raphael gelingen; denn sobald er seine Hand zurückzog, fielen die Elemente wieder auseinander. Schon die nächsten Leistungen seiner Schüler verrathen, wie schnell es nach solcher Höhe bergab gehen sollte. Diese Periode des Verfalls liegt jenseits unseres Vorwurfs.

Es erübrigt nur, die Resultate zusammenzustellen, die wir aus der obigen Untersuchung gewinnen. Indem wir die Anfänge des Grotteskenstudiums in das letzte Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts zurückverfolgten, gelang es als Zeitpunkt des Eintritts die ersten Regierungsjahre Alexanders VI. und zwar das Jahr 1493/94 als den Zeitpunkt zu bestimmen, von dem an die praktischen Folgen dieses Studiums zu erwarten stehen. Wir fanden bestimmte Merkmale für diese Berührung mit der Grottendekoration im Stil sowohl als in einzelnen Bestandtheilen der Pilasterornamente und verwandten Zierstücke heraus, und haben damit ein sicheres Hülfsmittel gewonnen, um ganze Gruppen undatierter oder falsch angesetzter Kunstwerke dieser wichtigen Uebergangszeit chronologisch zu bestimmen. Eine sitzende Sphinx mit symmetrisch nach beiden Seiten gespreizten Beinen und Flügeln, eine Maske so oder so gebildet, die Schwingung eines Adlerflügels oder die Biegung eines Kranichhalses, vollends aber das Vordringen dieser abenteuerlichen Wunderdinge in die *fogliami* und *rabeschi* der bisherigen Dekoration verrathen uns mit Bestimmtheit, ob das Denkmal, über das alle Nachrichten fehlen mögen, vor oder nach diesem Termin entstanden ist.[2])

Wenn anders unsere, an der Hand sowohl literarischer Zeugnisse und datierter Werke als auch stilkritischer Beobachtungen erbrachte Zeitbestimmung wohl begründet ist, so sind z. B. die meisten Freskomalereien des Pinturicchio in Sta. Maria del Popolo zu Rom, nicht wie man bisher glaubt vor 1491, noch wie ganz neuerdings von Lermolieff behauptet worden, um 1482 entstanden, sondern können erst nach unserem Termin, und zwar der fortgeschrittenen Grotteskenwirthschaft wegen in die zweite Hälfte der neunziger Jahre fallen.

Wo wir die Aufhebung des organischen Wachsthums in der Erfindung aufsteigender Pilasterornamente constatieren müssen und Grotteskenspiel an die Stelle treten sehen, dürfen wir mit Sicherheit schliessen, dass wir einen Anhänger der neuen antikisierenden Richtung vor uns haben, dass er von Rom aus die Geschmacksveränderung überkommen, die sich hier, und nur hier, unter Alexanders VI. Hofmaler vollzog.

---

[1]) Vgl. Vasari, vita di Giov. da Udine (Lemonn. XI. 302 f.).

[2]) Wir stellen in der Abbildung auf S. 141 Frührenaissanceornamente aus Mantegna's „Darbringung Christi" in der Tribuna der Uffizien zu Florenz (1—3) Pinturicchio's Grotteskenmotiven in Sta. Maria del Popolo zu Rom (4) gegenüber.

Damit kommen wir z. B. für den Entwicklungsgang des Soddoma auf neue, einschneidende Ergebnisse. Dieser Lombarde wäre nach bisheriger Annahme etwa 1500 nach Siena gekommen, hätte um 1503 in der Nähe von Pienza die Fresken von Sta. Anna in Creta gemalt, von 1506 ab diejenigen in Montoliveto und wäre dann etwa 1508, einige Zeit vor Raphael, zum ersten Mal nach Rom gezogen. Nun zeigen aber bereits die Malereien in Sta. Anna in Creta und noch mehr die von Montoliveto eine vollständige Vertrautheit mit der Grotteskendekoration, von der man bis dahin in Oberitalien keine Ahnung hatte: wir haben also den Beweis, dass Soddoma entweder schon vor 1503 selbst in Rom gewesen, oder aber mit dem Leiter der neuen Weise, Pinturicchio, — was auch sonst wahrscheinlich[1]) — in enger Berührung gestanden, eine Alternative, welche namhafte Kenner des Meisters weit wegzuweisen geneigt sind.

Auch sonst lassen sich mit Hülfe dieses chronologischen und stilistischen Kriteriums manche Resultate gewinnen, die natürlich in jedem einzelnen Fall erst durch besonnene Kritik gesichert werden.[2]) Die Kennzeichen der Grotteskensucht können, wie die Symptome einer Ansteckung, hier lange verborgen bleiben, um dann mit plötzlicher Gewalt auszubrechen, dort unmittelbar, aber äusserlich, schnellvorübergehend auftreten ohne eine tiefgreifende Krisis im Organismus hervorzurufen. Jedenfalls aber wird die Verfolgung unserer Gesichtspunkte, die sorgfältige Scheidung der stilistischen Modifikationen innerhalb dieser Uebergangsperiode nur lehrreich ausfallen. Die genetische Erklärung der Cinquecentokunst muss vielfach in dies letzte Jahrzehnt des Quattrocento hineingreifen. Wer Sinn und Wesen des Grotteskengeschmackes verstanden und auf seine psychologischen Wurzeln geprüft hat, wird die Zersetzung des Alten und das Zusammentreten der neuen Elemente gern auch in diese Zeit Alexanders VI. zurückverfolgen. Ist doch das Jahr 1494 überhaupt für die Geschichte Italiens ein offenkundiger Wendepunkt in der politischen, socialen, religiösen, sittlichen Gestaltung.

Vitruv schildert mit Entrüstung die Stilveränderung der Wanddekoration in seinen Tagen, als man von den architektonischen Gliederungen und getreuer Nachbildung der Wirklichkeit zum phantastischen Spiel mit abenteuerlichen Missgestalten, sinnlosen Architekturschablonen und dergleichen überging, d. h. zu der Grotteskendekoration, welche von unseren Renaissancekünstlern so eifrig aufgesucht wurde. Weit entfernt mit Vitruv und manchem Aesthetiker die Berechtigung dieser rein dekorativen, phantastisch spielenden Malerei zu leugnen, dürfen wir doch nicht verkennen, dass das Eindringen der Grottesken und die Vorliebe für dies System der Stubenmaler römischer Kaiserzeiten in mancher Hinsicht für die Weiterentwicklung der auf eigenem Boden erwachsenen, kerngesunden Kunst Italiens verhängnissvoll geworden ist, während andererseits auch sie dazu beigetragen hat, die Künstlerphantasie von dem Bann der Wirklichkeit zu befreien.

Wenn wir mit Recht in den Erscheinungen der Kunst einen nothwendigen Ausdruck des geistigen Lebens überhaupt erblicken, wenn die Anzeichen ihrer Wandlungen unmittelbarer als selbst die Produkte der Literatur den Werth kulturhistorischer Indizien behaupten, so dürfen wir auch im Auftreten des Grotteskengeschmackes ein

[1]) Vgl. m. Raphael und Pinturicchio S. 38. Anm. 1.

[2]) Ich verwahre mich ausdrücklich gegen eine mechanische Auffassung desselben als Schablone: es kommt nicht allein auf die Gegenstände an, die wie gesagt zum Theil durch die plastischen *anticaglie* früher überliefert worden, sondern auch auf die spezifische Formgebung der skizzenhaften Dekorationsmalerei in den Grotte.

sprechendes Zeugniss für eine allgemeine Zeitrichtung erkennen. Der erste Anlauf zur Verwerthung dieser Motive und die siegreiche Bewältigung des antiken Dekorationssystems geschah unter zwei so charakteristischen Repräsentanten wie Alexander VI. und Leo X., die gar manche Eigenschaften mit einander gemein hatten. Unter Alexander, der sich in camera caritatis über soviel ernste Dinge hinwegsetzte, an Spiel und Tanz und burlesker Komödie Gefallen fand, schmückt sein Hofmaler in seiner leichten oberflächlichen aber bestechenden Weise ganze Reihen von Privatgemächern für das intime Familienleben des Borgia. Unter Leo, der neben seiner Neigung für heiteren Lebensgenuss, seiner Schwäche für weichliche Musik, leckere Speisen und eine bunte Menagerie, die grossartige Prachtliebe eines Mediciäers besass, verarbeitet Raphael die Resultate jahrhundertelanger Entwickelungen, und stellt scheinbar mühelos, unter dem liebenswürdigen Vorwand dem heiligen Vater die heiterste Halle der Welt zu schaffen, ein unübertreffliches Meisterwerk für alle Zeiten hin.

AUGUST SCHMARSOW.

DER KÜNSTLERISCHE ENTWICKELUNGSGANG DES GERAARD TERBORCH.

Wohl kein anderer Maler der holländischen Schule ist so unbestritten von seinen Zeitgenossen anerkannt worden, hat seitdem in so gleichmässiger und allgemeiner Achtung gestanden und ist in seinen Werken von den Liebhabern stets zu so hohen Preisen gezahlt worden wie Geraard Terborch. Man darf daher Burger nur beistimmen, wenn derselbe von Terborch in seinen Musées de la Hollande (I, 119) sagt: Je ne sais pas si, après Rembrandt, on ne devrait pas le mettre tout à fait hors ligne, seul à son rang, comme les vrais grands hommes. Einsam thront Terborch in der Ruhmeshalle der holländischen Kunst in vornehmer Höhe; niemals hat man ihm seinen Platz dort streitig gemacht, aber auch Niemand hat sich je für ihn begeistert wie für Meister, welche ihrer Bedeutung nach entschieden unter ihm stehen, wie etwa früher für Mieris und Dou und heut zu Tage für den Delft'schen Vermeer. Ohne frappante Originalität, ohne hervorragenderes dramatisches oder auch nur gegenständliches Interesse, ohne Humor, ohne auffallende Lichtwirkung verdient Terborch den Namen des ersten Sittenbildmalers Hollands, ja aller Schulen allein durch seine vollendet malerische Auffassung und Durchführung.

Welch grosses psychologisches und historisches Interesse müsste es bieten, der künstlerischen Entwickelung eines solchen Meisters nachzugehen, die Künstler, welche ihn gebildet, und die Einflüsse, welche auf ihn eingewirkt haben, zu verfolgen; und doch hat bisher Niemand auch nur den Versuch dazu gemacht. Freilich liegt das Material dafür keineswegs zur Hand. Houbraken's Nachricht, dass Terborch's Vater und später ein ihm unbekannter Maler in Harlem seine Lehrer waren, wie dessen wirrer Bericht über die verschiedenen weiten Reisen des Künstlers bieten den einzigen biographischen Anhalt für eine solche Arbeit; und von Jugendwerken Terborch's,

aus denen man weitere Schlüsse machen könnte, hat man bisher kaum etwas gehört. Ein erstes Bild seiner Jugendzeit hatte ich wenigstens vermuthungsweise dem Künstler in meinem Aufsatze über „Frans Hals und seine Schule" (1871) zugeschrieben; ein datiertes Gemälde vom Jahre 1635 erwarben wir später mit der Sammlung Suermondt für die Berliner Galerie. Was wir aus diesen beiden Bildern lernen, wie sich aus anderen Gemälden und namentlich aus den Handzeichnungen Terborch's sein künstlerischer Entwickelungsgang darstellt, dies nachzuweisen soll in der folgenden Studie versucht werden.

Aus den einleitenden Worten Houbraken's zu seiner kurzen Biographie Terborch's scheint hervorzugehen, dass sein Bericht auf Mittheilungen der Familie Terborch selbst zurückgeht. Allein der Maler war damals, als Houbraken schrieb, der, wie er ausdrücklich bemerkt, erst spät bei vorgeschrittener Arbeit seine Nachrichten über Terborch erhielt, schon nahezu 40 Jahre todt; seinen Verwandten hatten sich in erster Linie die Begegnungen ihres Vorfahren mit verschiedenen Fürstlichkeiten und anderen hohen Personen eingeprägt, und diese hatten in der mündlichen Ueberlieferung eine mehr und mehr unbestimmte und selbst abenteuerliche Form erhalten. Wir werden daher Houbraken's Bericht, namentlich in Bezug auf die Zeitfolge der erzählten Fahrten und Thatsachen, nicht allzu genau nehmen dürfen. Ehe wir dieselben daraufhin näher prüfen, sei kurz zusammengestellt, was uns daraus hier interessiert.

Geraard Terborch wurde zu Zwolle 1608 aus einer vornehmen Familie geboren und erhielt eine sorgfältige Erziehung. Den ersten Unterricht im Malen erhielt er durch seinen Vater, später kam er nach Harlem zu einem, Houbraken dem Namen nach unbekannten Künstler. Nach seiner Ernennung zum Meister besuchte er fremde Länder, wie Deuschland, Italien, England, Frankreich und die Niederlande. Beim Beginn der Friedensverhandlungen begab er sich nach Münster, wo er die dort anwesenden Gesandten malte und dabei die Bekanntschaft des spanischen Gesandten, des Grafen de Penaranda — Houbraken nennt ihn Pignoranda — machte. Durch diesen wurde er sodann nach Madrid gezogen, von Philipp IV. mit Aufträgen und Ehrenbezeugungen bedacht, bis er wegen galanter Abenteuer zu schneller Rückkehr genöthigt ward. Ueber London und Paris kehrte er schliesslich, mit Gold buchstäblich beladen, nach Holland zurück, wo er sich in Deventer niederliess. Hier verheirathete er sich mit einer Nichte — eine Ehe die kinderlos blieb — und bekleidete eine Zeit lang die Stelle eines Bürgermeisters von Deventer. Er starb im Jahre 1681.

Also Geraard Terborch soll den ersten Unterricht von seinem Vater empfangen haben, einem „tüchtigen Maler, welcher viele Jahre in Rom seine Kunst ausgeübt hatte", wie uns Houbraken versichert. Wer war dieser alte Terborch? und was ist uns von seinen Werken erhalten? Auf beide Fragen blieb man die Antwort bisher schuldig. Kürzlich glaubte Bertolotti („Artisti belgi ed ollandesi a Roma") seine Spur in Rom nachweisen zu können: ein Gerardo Tarburgo de Castiglia fiammingo klagte am 19. April 1608 beim Kriminalrichter gegen seinen Landsmann Pellegrino Sassoduro (Hartsteen?). Dagegen, dass hier der Vater unseres Geraard Terborch gemeint sei, spricht jedoch, dass letzterer in eben diesem Jahre 1608 geboren wurde, falls

Houbraken's Angabe des Geburtsjahres richtig ist. Auch wüsste ich mir den Zusatz „de Castiglia" in jener Urkunde nicht zu erklären.

Wichtiger als die Feststellung von Daten für die Lebensgeschichte des alten Terborch wäre es, seine Thätigkeit als Künstler nachzuweisen. Ich glaube derselben auf der Spur zu sein. Eine kleine Zahl von Zeichnungen, welche — wie auch die frühen Zeichnungen unseres Geraard — unter dem Namen Gezina Terborch zu gehen pflegen, fiel mir auf durch ihren von den Zeichnungen des Geraard wie der Gezina wesentlich abweichenden Charakter, namentlich auch durch ihr alterthümliches Aussehen, welches ihre Entstehung in die zwanziger und dreissiger Jahre des XVII. Jahrhunderts verweist. Eine dieser Zeichnungen, die sitzende Figur eines Polen oder eines sonstigen vornehmen Slaven darstellend, trägt die (allerdings nicht ganz gleichzeitige) Aufschrift „oude Terborg". Mit der Feder in einfachen Strichlagen bestimmt und naiv ausgeführt, erinnert sie an Zeichnungen des alten Jan Claesz Visscher, selbst noch an J. de Gheyn, ohne diesen beiden Meistern indess gleich zu kommen. Einen ganz ähnlichen, jedoch etwas freieren und jüngeren Charakter, tragen zwei kleinere Federzeichnungen in derselben Sammlung (A. v. Beckerath in Berlin), die Brustbilder eines lesenden und eines lachenden Mädchens. Zwei Zeichnungen des Berliner Kupferstich-Kabinets gehören ebenfalls hierher: die Ansicht des Thores einer befestigten Stadt (in Schriftzügen aus dem Anfang vorigen Jahrhunderts bezeichnet: G Ter Borch), und ein kleines Blatt mit zwei Mägden, welche einen Korb zwischen sich tragen, letzteres besonders energisch behandelt. Endlich sind mir ähnliche Zeichnungen mehrfach im Handel begegnet. Sie lassen auf die Hand eines und desselben altholländischen Künstlers schliessen, der nach Zeit und Technik Künstlern wie dem alten Visscher, dem Jan van de Velde, auch H. Avercamp verwandt ist, wenn er auch hinter denselben zurücksteht. Da sich der Name Terborch traditionell für sie erhalten hat, da die eine derselben ausdrücklich als eine Arbeit des alten Terborch's bezeichnet ist und die Zeichnungen unseres Geraard — selbst die frühesten, wie wir gleich sehen werden, — nicht so alterthümlich und künstlerisch weit vollendeter sind (von dem ganz abweichenden Charakter der Kostümzeichnungen der Gezina Terborch ganz zu schweigen), so ist wohl der Schluss nicht zu voreilig, dass wir es hier in der That mit Arbeiten des Vaters unseres Künstlers zu thun haben.

Dass Geraard's erste künstlerische Ausbildung auf seinen Vater zurückgeht, glauben wir aus seinen frühesten Arbeiten, vorwiegend Zeichnungen, noch zu erkennen. Da diese Zeichnungen aber fast ausnahmslos unter dem Namen Gezina Terborch zu gehen pflegen, so müssen wir uns vorweg erst darüber klar werden, was es mit dieser Benennung auf sich hat.

Houbraken erwähnt der Gezina noch gar nicht; spätere Lexikographen nennen sie die Schwester des Geraard und geben an, dass sie Zeichnungen sittenbildlichen Charakters, angeblich auch Gemälde in der Art ihres Bruders angefertigt habe. Irgend nähere Daten über ihr Leben giebt aber keiner derselben; und auch allein bei Kramm finde ich ihr eine bestimmte Zeichnung zugeschrieben, die jedoch — wie wir später sehen werden — von der Hand ihres Bruders herrührt. Urkundliche Nachrichten sind meines Wissens noch nirgends für sie beigebracht.

Gezina Terborch hat allerdings existiert und war in der That ausübende Künstlerin. Einige erhaltene Zeichnungen, darunter wenigstens Eine mit der vollen zweifellos eigenhändigen Namensinschrift, legen das unzweideutigste Zeugniss dafür ab. Diese Zeichnung, ein Aquarell, bezeichnet „Geesken ter Borch fecit 1657"

befindet sich unter dem Namen „Borch" in der Sammlung der Handzeichnungen des Braunschweiger Museums. Sie stellt eine junge Dame in hell schwarzem Kostüm und originellem hohem Kopfschmuck dar; zur Seite eine im Profil gesehene Alte mit einem Korb. Im Typus den Gestalten des Bruders verwandt und von feiner Färbung, tragen doch beide Figuren den Charakter von Arbeiten eines Kostümzeichners. Im höherem Masse ist dies noch bei einer Tuschzeichnung des Berliner Kabinets der Fall, auf welcher vier Frauen neben einander stehend dargestellt sind. Der erstgenannten in der Auffassung verwandt, aber kleinlicher und flauer, ist sie wohl um zwei Jahrzehnte später entstanden als diese. Bezeichnet (wie es scheint von späterer Hand) mit der auf den Gemälden Geraard's gewöhnlichen Bezeichnung, in der G T B in einander verschränkt sind.

Beide Zeichnungen weisen auf eine nicht unbegabte Dilettantin, die unter dem Einflusse des Geraard Terborch in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts Studien nach den interessanten Kostümen ihrer Heimath machte. Jene Marktscenen und verwandte sittenbildliche Darstellungen in Landschaft oder in Innenräumen dagegen, welche noch heute in den Zeichnungs-Kabinetten von Rotterdam und Harlem (früher auch in dem Berliner Kabinet) unter Gezina's Namen gehen, zeigen einen wirklichen Künstler, und zwar einen sehr begabten, eigenartigen Meister aus einer weit früheren Zeit, wie die Jahresangaben 1633 und 1634 auf diesen Blättern zur Genüge beweisen. Auch weichen die unter sich völlig übereinstimmenden Bezeichnungen (G T Borch, vgl. das unten stehende Facsimile der Berliner Zeichnung, sowie die Bezeichnung auf dem beifolgenden Farbendruck vom Jahre 1633), die sich fast auf allen finden, von der Bezeichnung der Gezina auf jenem Braunschweiger Aquarelle ab, stimmen dagegen völlig überein mit allen auf sonst bekannten, zweifellosen Zeichnungen des Geraard Terborch vorkommenden Bezeichnungen. Auch sind mehrere dieser früheren Zeichnungen von Altersher richtig dem Geraard zugeschrieben worden. Endlich stimmen sie — wie wir sehen werden — zu den gleichzeitigen Gemälden desselben.

Das früheste mir bekannte Werk des Geraard Terborch, in welchem sich der Einfluss seines Vaters noch am deutlichsten erkennen lässt, scheint eine kleine leicht getuschte Federzeichnung des Berliner Kabinets zu sein. Sie trägt bereits (leider ohne Angabe des Datums) die Bezeichnung, welche wir auch später ausnahmslos und fast unverändert auf den Zeichnungen des Meisters finden:

GT Borch

Auf ödem Platz vor einer Stadt, den niedrige Bäume umgeben, stehen links ein paar Marktzelte mit Verkäuferinnen; davor eine Frau mit ihren Kindern. Die Anordnung, das Verhältniss der Landschaft zu den allzukleinen Figürchen ist noch wenig glücklich, die Behandlung noch ziemlich kleinlich, im Baumschlag dem Salomon van Ruysdael verwandt, aber manierierter; das Ganze im Charakter der Zeichnungen, die ich dem alten Terborch zuschreiben zu dürfen glaubte, wie des Jan Visscher und ähnlicher Künstler.

Dasselbe Kabinet besitzt eine vom Jahre 1633 datierte Federzeichnung, die gegen die eben genannte Zeichnung bereits einen solchen Fortschritt aufweist, dass wir letztere um mehrere Jahre früher zu setzen haben. Diese jüngere Arbeit, von welcher der nebenstehende Farbendruck ein treues Bild giebt, zeugt bereits von grossem malerischen Geschick in der Anordnung wie in der Behandlung und Färbung.

Sie erinnert darin allerdings noch an jenes ältere Blatt und zeigt eine gewisse Verwandtschaft mit einem P. Molyn oder E. van de Velde, in Farbe und Typen mit A. Palamedes; allein in geistreicher malerischer Behandlungsweise übertrifft sie diese Künstler bereits.

Etwa gleichzeitig, wenn nicht noch etwas früher ist auch das älteste mir bekannte Gemälde von Terborch's Hand entstanden, die „Trictrac-Spieler" in der Kunsthalle zu Bremen. Vorn an einem Tische sitzen zwei junge Offiziere beim Spiel; ein anderer, vor dem Tische stehend, und ein vierter, hinter dem Tische rauchend, sehen dem Spiele zu. Links weiter zurück sitzt am Kamin, neben einer jungen Frau, ein Offizier, wie die übrigen in spitzem Schlapphut; beide sind vom Rücken gesehen. An der Wand des öden Zimmers hängt rechts eine Landkarte und darunter ein grünlicher Mantel und Degen; ganz vorn über einem Stuhle ein brauner Mantel und Degen. Leicht und dünn in der Färbung, kühl im Ton, der die harmonischen Farben — vorwiegend Gelb, Roth und Grün neben klarem Schwarz, Weiss, Grau und Braun — in einen grauen Gesammtton getaucht erscheinen lässt, erinnert das Bild schon an die späteren Werke Terborch's, zugleich aber in Gegenstand, Auffassung, Behandlungsweise und Färbung an die Gruppe der Maler von Gesellschafts- nnd Soldatenstücken, namentlich an Pieter Potter und Pieter Codde. Beiden ist es jedoch an Haltung wie an Feinheit der Anordnung und Zeichnung bereits überlegen. Kostüme wie Typen und Behandlung weisen das Bild, wie gesagt, in den Anfang der dreissiger Jahre. An der Kante der schmutziggelben Tischdecke, die bereits den für Terborch charakteristischen Schnitt zeigt, scheint mir das Monogramm des Meisters zu stehen, freilich — soweit es noch lesbar ist — in einer durchaus abweichenden Form



Diesem Bilde schliessen sich nach Gegenstand wie Behandlung und Zeit der Entstehung drei zusammengehörige Zeichnungen im Braunschweiger Museum unmittelbar an. Sie stellen Soldaten dar, welche (jedesmal zu sechs) in öden Räumen am Kamin zusammen stehen, sich mit ihrer Toilette beschäftigen oder — das eine Mal — mit einer jungen Dirne Karten spielen. Die Kostüme sind die gleichen wie auf dem Bremer Bilde und auf den gleichzeitigen verwandten Gemälden und Zeichnungen der Palamedes, Duck u. A., nämlich kurze Mäntel, breite Schlapphüte, Rosettenschuhe. Jenen Meistern verwandt sind die Köpfe noch oberflächlich und wenig individuell, ist die Handlung ganz anspruchslos und fast ohne dramatische Belebung — kurz erscheint das Ganze vornehmlich auf ein elegantes Kostümbild angelegt. Sämmtliche drei Zeichnungen sind flüchtig mit Kreide aufgerissen, ganz leicht mit grauer und bräunlicher Tusche laviert, und nur die vorderen Figuren durch einige Federstriche energischer abgehoben. In ihrer ganz lichten, duftigen Behandlungsweise lassen sich diese drei Zeichnungen eher als flüchtige Arrangements zu einem Bilde wie als Skizzen oder Studien bezeichnen. Eine Bezeichnung trägt keines dieser Blätter, weder von Terborch's eigener noch von späterer Hand; aber die Benennung stammt bereits aus dem vorigen Jahrhundert, aus der Zeit, als die Klebebände des Kabinets eingerichtet wurden. Auch macht die Verwandtschaft mit dem Bremer Bilde wie mit dem Aquarell des Berliner Kabinets und die Vorzüge, welche die Zeichnungen in malerischer Behandlungsweise und Richtigkeit der Proportionen vor ähnlichen Zeichnungen eines P. Codde, Duck u. A. voraushaben, die Benennung derselben sehr wahrscheinlich.

Eine eigentliche Studie zu einem ähnlichen Bilde, doch anscheinend etwas später, etwa vom Jahre 1640, besitzt die Kunsthalle in Hamburg in der geistreichen, breiten, weiss gehöhten Kreidezeichnung eines jungen sitzenden Mannes, der raucht, mit breitem Schlapphut und dem gewöhnlichen bei den eben genannten Kompositionen beschriebenen Kostüme.

Wie sich diese Werke nach Gegenstand, Kostüm und Zeit der Entstehung um die Eine bezeichnete, hier in Farbendruck wiedergegebene aquarellierte Federzeichnung des Berliner Kabinets vom Jahre 1633 zusammengruppieren, so lässt sich um eine zweite gleichfalls bezeichnete Zeichnung des folgenden Jahres 1634 im Boymans Museum zu Rotterdam eine andere Gruppe nach Gegenstand, Behandlungsweise und Zeit der Entstehung zusammenreihen. Diese drei zusammengehörigen Blätter stellen sämmtlich Marktscenen dar, sind wenig umfangreich und gehen unter dem Namen Gezina's, obgleich sie Geraard's charakteristische und zweifellos echte Bezeichnung tragen. Trotzdem sie der erstgenannten Gruppe der Zeit nach so nahe stehen, sind sie ihr doch bereits um ein Wesentliches überlegen durch die äusserst geschickte Anordnung, das glückliche Verhältniss der Figuren zur Architektur und die höchst geistreiche, malerische Behandlungsweise. Es sind die folgenden Zeichnungen: Im Kabinet des Museum Boymans (No. 835) eine Marktscene bei Abend, vorn Leute an einer erleuchteten Bude; reizend im Effekt, leicht und weich in Kreide ausgeführt; bezeichnet G T Borch 1634. Im Berliner Kabinet (aus der Haussmann'schen Sammlung) ein belebter Marktplatz; leicht getuschte Kreidezeichnung, höchst malerisch, energisch und meisterlich; auf der Rückseite gleichzeitig und wohl eigenhändig bezeichnet „gerrit terborch", der Vorname etwas undeutlich. Endlich die dritte Zeichnung mit gleichem Motiv, ganz ähnlich in Kreide ausgeführt und etwas weiss gehöht, im Teyler Museum zu Harlem; ebenso malerisch, ebenso reizend bewegt und geistreich wie die ebengenannten; auf der Rückseite, augenscheinlich später, bezeichnet „1641", was man nach der völligen Uebereinstimmung in Gegenstand und Behandlung mit dem Rotterdamer Blatt von 1634 fast für irrthümlich halten sollte. Alle drei Zeichnungen scheinen den grossen Markt zu Harlem darzustellen. Im Motiv und im Verhältniss der Landschaft zu den Figuren dem P. Molijn und Esajas van der Velde verwandt, sind sie doch naiver und künstlerischer zugleich, in der Behandlung malerischer und duftiger; die Figuren, die in den Kostümen wieder an Codde, Duck u. s. f. erinnern, sind im Gegensatze zu diesen trefflich gezeichnet. In dieser früheren Zeit wüsste ich denselben in ihrer Art nichts völlig Ebenbürtiges an die Seite zu setzen.

Ein Jahr später, als der Abendmarkt im Rotterdamer Kabinet datiert ist, begegnen wir wieder einem Gemälde Terborch's, welches uns den Künstler abermals von einer anderen Seite zeigt; dasselbe ist zugleich dadurch von besonderem Interesse, dass sich daraus mit mehr Bestimmtheit noch als aus den genannten Zeichnungen und Bildern der Ort, wo, und der Einfluss, unter welchem Terborch in dieser Zeit gearbeitet hat, nachweisen lässt. Das Bild, das mit der Sammlung Suermondt für die Berliner Galerie erworben wurde, stellt den Besuch einer alten Frau bei einem Arzte dar. Die gelungene Radierung Rohr's überhebt mich einer eingehenderen Beschreibung. Das Bild trägt die Bezeichnung

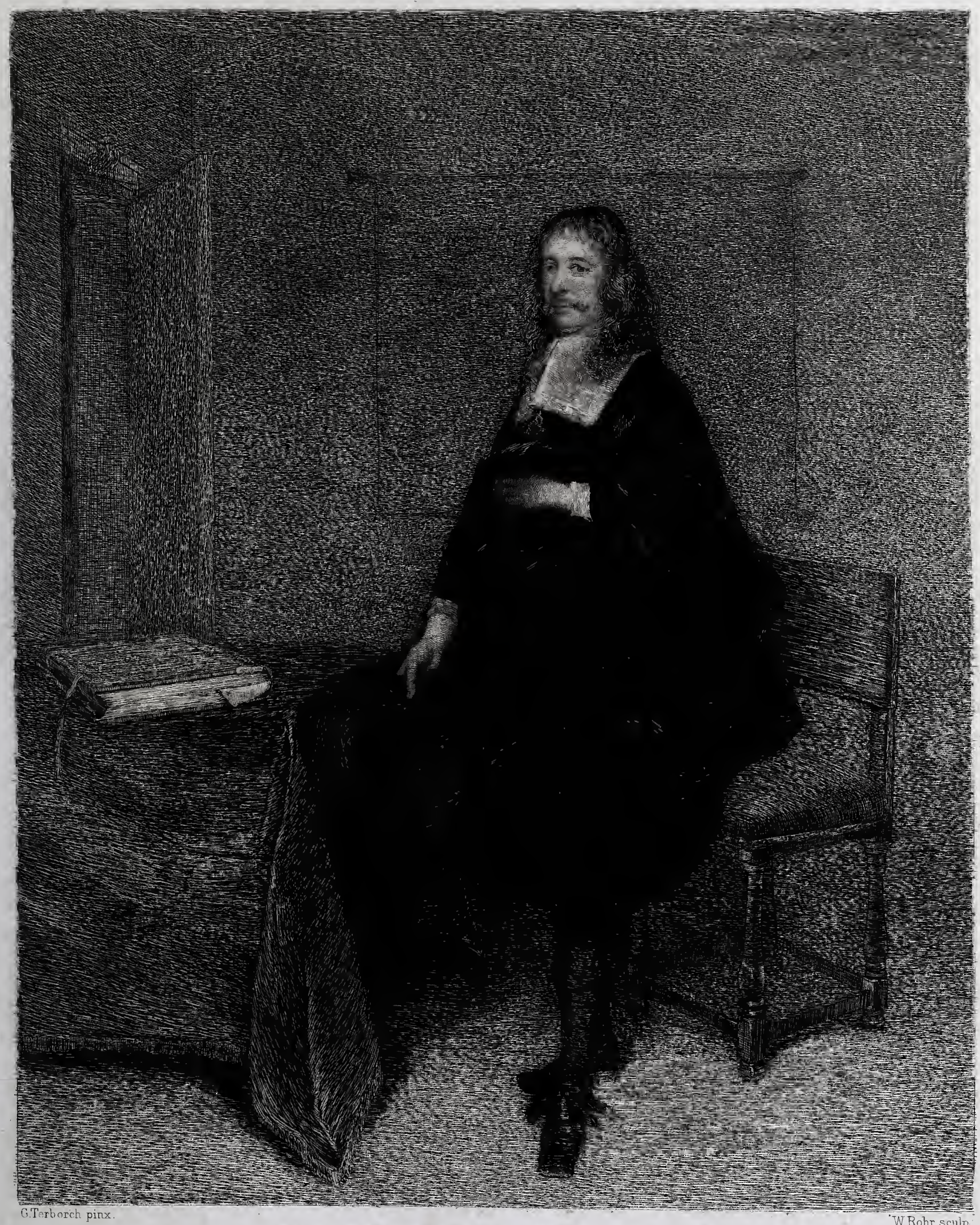


Als Gegenstand von den Darstellungen gleichzeitiger Sittenbildmaler Hollands nicht unwesentlich abweichend und darin anscheinend auf den Einfluss eines A. Brouwer oder David Teniers zurückgehend, ist es in Farbe, Ton und Behandlung um so ausgesprochener holländisch. Mehr als in dem Bremer Bilde herrscht hier der entschieden graue Ton vor; nur schüchtern treten daneben einige schmutzig gelbe und grüne oder bräunlich-rothe Farben wie unbestimmte, zerstreute Flecke auf. Im Rock des Doktors spielt dieses klare Grau ins Bläuliche, im Kostüm der Alten, die in den Händen einen schmutzig braunrothen Topf hält, in ein tieferes Schwarz und im Mantel des hinten am Kamin sitzenden, kaum erkennbaren Jünglings in ein trübes Braun. Die malerisch durcheinander geworfenen Gegenstände auf dem Tische sind sämmtlich fast farblos in Braun und Grau gehalten, und selbst das Kolorit des Fleisches stimmt zu diesem schwärzlich-grauen Gesammtton, freilich bereits mit leiser Andeutung der feinen röthlichen und bläulichen Töne im Fleisch, die für Terborch später so charakteristisch sind. Die Behandlung ist, wie der Ton, energischer als in dem Bremer Bilde: im Licht körnig, in den Schatten dagegen dünn und flüssig, wie namentlich in dem jungen Manne links im Grunde.

Der Kopf des Arztes, die Hände, namentlich aber das Stilleben auf dem Arbeitstische des Gelehrten sind mit grossem malerischen Geschick und Wissen behandelt. Dieses Stilleben, das einen sehr wesentlichen Bestandtheil des Bildes ausmacht, erinnert an die besten Stilleben eines Pieter Potter und Frans Franszoon Hals; und während bereits die früher besprochenen Kompositionen in Bild und Zeichnung auf diese Schule und auf Harlem im Allgemeinen hinweisen, geht dieses Bild in Behandlung, Färbung und Ton auf's deutlichste direkt auf den Einfluss des alten Frans Hals selbst zurück.

Houbraken's unbestimmte Angabe, dass Terborch nach dem Unterricht seines Vaters noch bei einem Maler in Harlem, der ihm aber unbekannt geblieben, in der Lehre gewesen sei, finden wir urkundlich in einer kleinen Notiz bei A. van der Willigen bestätigt: nach der Liste des Vincent Lourensz van der Vinne trat nämlich Geraard Terborch im Jahre 1635, also in demselben Jahre, in welchem er jenes Berliner Bildchen malte, in die Gilde zu Harlem. Dass er grade Frans Hals zum Lehrer gehabt hätte, wage ich deshalb noch nicht zu behaupten; aber zum mindesten wirkte in Harlem auf den jungen Künstler die malerische Anschauungsweise und Behandlung des Frans Hals, der grade damals auf dem Gipfel seiner Kunst stand, bestimmend ein. Dies beweisen nicht nur die bisher genannten Jugendarbeiten Terborch's, sondern es giebt dafür noch ein weiteres direktes Zeugniss in einem späteren Bilde, das auch im Gegenstande sich unmittelbar an Frans Hals anschliesst, nämlich in einem Gemälde, früher im Privatbesitz zu Oldenburg, welches auf den ersten Blick ganz von Terborch abzuweichen scheint, während nähere Betrachtung doch von der Richtigkeit und Echtheit der grossen Bezeichnung (G Ter Borch 1669) überzeugt. Das Bild stellt in halber, lebensgrosser Figur einen Alten dar, welcher einen Korb mit Fischen feilbietet, den er vor sich auf einem Tische liegen hat. Die Behandlung ist der breitesten Manier des Frans Hals, die Färbung in dem grauen Tone der späteren Zeit dieses Meisters nahe verwandt; die vortrefflich behandelten Fische haben ebensowohl mit den Fischstücken des jüngeren Frans Hals, wie mit den Fischen, die jene lustigen Fischermädchen und Burschen auf den Bildern des alten Frans ausbieten, die auffallendste Aehnlichkeit.

Doch lässt sich auch darüber hinaus noch in den späteren Meisterwerken



G.Terborch pinx. W.Rohr sculp.

MÄNNLICHES PORTRAIT.

Jahrbuch d.K.Pr.Kunstsammlungen II.

O.Felsing impr.



Terborch's der glückliche Einfluss herauserkennen, welchen Hals auf den ihm malerisch verwandten jungen Künstler damals ausübte. Am stärksten zeigt sich dies, wenn Terborch auch im Gegenstande zu einem verwandten Genre herabsteigt, wie in den „jungen Rauchern“ und in dem „lausenden Knaben“ der Münchener Pinakothek, in der „Frau, die ihr Kind kämmt,“ beim Baron Steengracht im Haag, in dem köstlichen „Scheerenschleifer“ des Berliner Museums, namentlich auch in den Bildnissen Terborch's. Der dauernde Gewinn dieser Harlemer Studienzeit unter Hals, Einflusse war jene grosse Einfachheit der Anordnung wie des Motives, die Terborch zur weisen Anspruchslosigkeit ausbildet, die meisterhaft malerische Zusammenstellung der Farben und ihre Stimmung in einen feinen gräulichen Gesammtton, die Meisterschaft der Behandlung des Stofflichen ohne jegliche Beeinträchtigung der Karnation oder des schlichten Inhalts seiner Bilder.

Die hier zusammengestellten Werke der Jugendepoche, der Harlemer Zeit des Künstlers, deren Zahl hoffentlich mit der Zeit noch eine wesentliche Bereicherung erfährt, fallen nach den Daten, welche einige derselben tragen, in die Jahre 1633 bis 1635, eventuell (die Richtigkeit des Datums auf der Rückseite der Zeichnung im Teyler Museum angenommen) bis 1641; nach ihrem Charakter dürfen wir sagen, dass sie etwa die dreissiger Jahre des XVII. Jahrhunderts ausfüllen.[1])

Aus den vierziger Jahren ist mir bis zu dem berühmten 1648 vollendeten Porträtstück des Friedenskongresses zu Münster, wo Terborch zur Anfertigung von Einzelbildnissen der Gesandten bereits seit dem Jahre 1646 gegenwärtig gewesen sein soll, kein Werk des Meisters bekannt, weder ein datiertes noch dem Charakter nach aus dieser Zeit datierbares Gemälde oder Zeichnung. Da Houbraken angiebt, dass Terborch, als er selbstständig geworden, Lust zum Reisen bekam und fremde Länder besuchte, wie Deutschland, Italien, England, Frankreich, Spanien und die Niederlande, und dort überall Proben seiner Kunstfertigkeit hinterliess, so ist es sehr wahrscheinlich, dass diese Reisen um das Jahr 1640 oder in die erste Hälfte der vierziger Jahre fallen. Dass er dieselben nicht schon vor seiner Aufnahme in die Gilde zu Harlem 1635 unternahm, dafür spricht auch der Umstand, dass jene Jugendwerke, deren Bekanntschaft wir eben gemacht, noch keinerlei fremdartigen Einfluss zeigen, sondern echt holländische, speziell Harlemer Schöpfungen sind, in denen der Künstler bei aller Geschicklichkeit noch jugendlich schwankend und suchend erscheint.

Ueber Dauer und Zeit dieser Reisen sind wir bisher ebenso im Unklaren, wie über die Thätigkeit, welche er nach Houbraken auf seinen Reisen entfaltet haben soll. Nur können wir wohl annehmen, dass Terborch's Reiseziel und Reiseweg die den holländischen Künstlern geläufigen waren, dass er nämlich über Deutschland nach Italien ging und von dort über Frankreich und die Niederlande nach der Heimath zurückkehrte, oder dass er diese Reise in der umgekehrten Richtung machte. Dass er damals, also während der Revolution, sei es nun vor oder nach dem Tode Karl's I., in England gewesen sein und dort Schätze mit seiner Kunst erworben haben sollte, wie Houbraken

[1]) Meiner Erinnerung nach schliesst sich diesen älteren Werken auch ein im Gegenstande sehr eigenthümliches Gemälde der eben versteigerten Sammlung Double in Paris an, ein Apothekerladen.

erzählt, ist an sich wenig wahrscheinlich. Ebenso dürfen wir auch wohl annehmen, dass die Angabe der Biographen, nach welcher Terborch zwei Mal Spanien besucht hätte, eine irrthümliche ist. Nicht nur lag Spanien damals, zumal für die Holländer, fast völlig ausserhalb der Reiselinie; wäre Terborch schon auf jenen Studienreisen nach Spanien gekommen und hätte dort Proben seines Talentes abgelegt, so würde er jener abenteuerlichen Einführung bei dem spanischen Gesandten in Münster, Grafen de Penaranda, von welcher Houbraken ausführlich erzählt, und später wieder der Einführung durch eben diesen Gesandten am spanischen Hofe schwerlich bedurft haben. Woraufhin Waagen in seinem „Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen" (II. 121 ff) zu der Behauptung veranlasst wurde, dass Terborch noch jung Deutschland und Italien besuchte, wo er überall viele Porträts im kleinen Massstabe ausführte, ist mir nicht klar. Mir wenigstens ist unter mehr als vierzig Bildnissen, die ich von Terborch's Hand gesehen habe, keines bekannt, welches vor dem Münster'schen Kongressbilde entstanden wäre. Bis auf einige wenige Ausnahmen fallen jene Bildnisse, die vielfach datiert oder doch nach dem Kostüm der Dargestellten leicht datierbar sind, sogar sämmtlich in die beiden letzten Jahrzehnte der Thätigkeit des Künstlers.

Mit dem Kongressbilde der National Gallery oder vielmehr mit den beiden Kongressbildern — denn auch der Louvre besitzt ein unscheinbares und wenig beachtetes, aber sehr geistvolles Bildchen, welches eine Sitzung des Kongresses zeigt, wie sie der Künstler direkt nach der Natur aufgenommen hat — treten wir in die bekannte Zeit Terborch's und finden denselben hier bereits im Vollbesitz seines künstlerischen Vermögens. Das Londoner Bild gilt und galt von jeher als die vollendetste malerische Schöpfung der Kleinmalerei und zugleich als ein unübertroffenes Meisterwerk der Bildnissmalerei im kleinsten Raume: auf einem Drittel Quadratmeter Raum sind einige sechzig Figuren, sämmtlich Portraits, dargestellt. Dem entsprechend wurde es nach einander in den hervorragenden Privatsammlungen, in denen es sich befand, in aufsteigender Linie bezahlt; zuletzt auf der Auktion Demidoff 1868 vom Marquis of Hertford mit 220,000 Francs. Nach dessen Tode machte es sein Sohn und Erbe, Sir Richard Wallace, als die Perle unter den zahlreichen Meisterwerken seiner Sammlung der Nation zum Geschenk. Treffende, selbst grossartige Charakteristik im kleinsten Raume, meisterhafte Anordnung trotz möglichster Treue in dem unmalerischen Motive — die Gesandten sind im Begriff, das Friedensinstrument zu beschwören, dargestellt —, reiche und doch tiefe und harmonische, warme Färbung bei ausgebildetem Helldunkel, leichte und für den Umfang selbst breite Behandlung vereinigen sich zu einem Meisterwerke, dessen Reiz bei tadellossester Erhaltung durch das Alter nur gewonnen hat. Das andere Bildchen im Louvre, in welchem wir die geistlichen Beiräthe der katholischen Gesandten in einer Sitzung versammelt sehen, ist als Skizze nach der Natur kaum minder interessant. Obgleich mehr eine Erinnerung der Situation, sind Haltung und Ausdruck der Gestalten doch durchaus individuell empfunden, ist die Anordnung ebenso wie die Färbung, obgleich wir nur schwarz und weiss kostümierte Gestalten zwischen kahlen braunen Wänden und hohen grauen Fenstern sehen, doch von durchaus malerischer Wirkung durch die feine Beleuchtung und den blonden Gesammtton. Es ist wohl nicht bloss die Aehnlichkeit des Gegenstandes, die uns bei diesem Bilde an Tizian's geistreiche Skizze des Trientiner Konzils im Belvedere oder an die grösseren ausgeführten Bilder desselben Gegenstandes in Louvre und beim Prinz Friedrich der Niederlande im Haag erinnert. Der direkte Einfluss des grossen

Koloristen auf das ihm verwandte koloristische Talent und das direkte Vorbild jener Bilder desselben scheint mir in dieser Skizze unverkennbar. Dadurch gewinnt dieselbe als ein seltenes Zeugniss der Studien auf seinen Reisen und die Art, wie er dieselben selbstständig zu verarbeiten wusste, noch ein ganz besonderes Interesse.

Dass derartige Einwirkungen fremder Kunst auf seinen Studienreisen im Uebrigen sich in den Gemälden Terborch's im Einzelnen nicht direkt nachweisen lassen, ist ein Zeugniss mehr für sein Talent, wie für den Grad künstlerischer Selbständigkeit, welchen er beim Beginn seiner Reise bereits erreicht hatte, und die ihn befähigte, seine Studien nach verwandten Meistern des Kolorits nur zur Weiterbildung seiner Eigenart und zur Vollendung der Meisterschaft derselben zu verwerthen.

In die Heimath zurückgekehrt, vermochte sich aber auch ein so selbstständiges, eigenartiges Talent dem direkten Einflusse des Meisters nicht zu entziehen, der inzwischen die holländische Malerei durch den Zauber des Lichtes in seiner Ausbildung zum Helldunkel und als Mittel zum Ausdruck des Gemüthslebens auf die Höhe ihrer Entwicklung gebracht hatte, und in dessen Werken die Malerei einen ganz neuen Triumph feierte. Rembrandt's die ganze holländische Kunst durchdringender und zu ihrer Blüthe entwickelnder Einfluss macht sich auch bei Terborch, wenigstens nach der malerischen Seite, nach Färbung, Helldunkel, Behandlung und theilweise wohl auch in der Komposition geltend. Schon die beiden Kongressbilder lassen in Färbung und Helldunkel an eine Bekanntschaft mit der Nachtwache und ähnlichen Meisterwerken Rembrandt's aus den vierziger Jahren denken. Deutlicher jedoch ist dies mit einer Reihe von Bildern der Fall, die aus den fünfziger Jahren datiert sind oder, nach ihrer Uebereinstimmung mit datierten Gemälden, sich in diese Zeit setzen lassen. Es zeigt sich dieser Einfluss in stärkerem Lichteinfall, ausgebildeterem Helldunkel, in der körnigen Behandlung im Licht und in der Farbengebung, in welcher — den Gemälden Rembrandt's in den vierziger und im Anfang der fünfziger Jahren entsprechend — ein sehr energisches Citronengelb (im vollsten Licht) neben einem kräftigen Braunroth oder einem tiefen Scharlachroth vorherrschen.

Besonders charakteristische Werke der Art sind der „Unterricht im Lesen" im Louvre (Sammlung La Caze) und die „Toilette" in der Galerie Dubus de Gisignies zu Brüssel. Dass dieselben etwa im Jahre 1650 oder wenig später entstanden sind, dafür sprechen zwei in den körnigen Farbenauftrag und der Farbenstimmung ganz verwandte kleine Brustbilder von Mann und Frau aus dem Jahre 1652 — die einzigen aus dieser Zeit mir bekannten Bildnisse —, welche kürzlich in der Sammlung Beurnonville in Paris versteigert wurden. Gegenüber diesen anspruchslosen kleinen Bildchen von einfacher Komposition tritt uns Terborch bereits gleichzeitig oder wenige Jahre später in einer Anzahl grösserer Sittenbilder von ganz ähnlicher Behandlung und Färbung in seiner vollen Meisterschaft als Komponist und Schilderer einfach malerischer Situationen der höheren Gesellschaftsklassen entgegen. Es befinden sich darunter eine Anzahl seiner bekannten Meisterwerke: so „die Depesche" vom Jahre 1655 im Haag, „der Bote vom Lande" und der „Liebesantrag in der Kneipe" in der Ermitage zu St. Petersburg (beide, namentlich das letztere beschädigt), das „Glas Limonade" bei Baron Adolphe Rothschild in Paris, die „Toilette" aus der Sammlung Pommersfelden (zuletzt bei Baron Beurnonville in Paris), — um einige Jahre später die berühmte „Musikstunde" der National Gallery (aus der Peel Collection), das „Concert" im Louvre und die „Estaffette" bei Mrs. Thomas Hope in London. Am Ausgange dieser Epoche steht das besonders umfangreiche, durch seinen warmen blonden gelblich-

braunen Ton, wie durch das Fehlen fast jeder Lokalfarbe eigenthümliche, höchst anziehende Gemälde in der Schweriner Galerie, zwei junge Pärchen darstellend, datiert 1658.

Um diese Zeit beginnt die letzte, die schaffensreichste, glänzendste Periode der Thätigkeit des Künstlers, diejenige, welche dem Publikum geläufig ist, wenn von seinen Werken die Rede ist. Bis zu seinem Tode im Jahre 1681 schuf er inmitten des rasch um sich greifenden Verfalls seiner heimischen Kunst, anscheinend mit unverminderter, gleichmässiger künstlerischer Kraft, wenn auch zwischen den Meisterwerken ab und zu eine flüchtigere, geringere Arbeit auftritt. Die grosse Einfachheit und Anspruchslosigkeit seiner bekannten Motive, seine Typen von mässiger Schönheit, oft von gleichgültigen und selbst hässlichen Zügen, die dem Künstler ganz eigenartige vornehme Kälte der Auffassung sind durch seine Kunst der Anordnung, seine tiefe Lebenswahrheit in der Schilderung der Situation wie der Charaktere — von den malerischen Qualitäten der Bilder ganz abgesehen — so sehr in den Hintergrund gedrängt, dass der kunstsinnige Laie, der sich zunächst an die Darstellung hält und sich daran erfreut, in jenen einfachen malerischen Situationen bestimmte novellenartige Scenen zu erkennen glaubt. Hat doch Goethe aus mehreren derselben, die er in Zusammenhang brachte, eine ganze Novelle gestaltet. In malerischer Beziehung sind Terborch's Gemälde dieser seiner Blüthezeit den Schöpfungen der grössten Koloristen aller Zeiten und Schulen an die Seite zu setzen. Sollen wir mehr seine eminente koloristische Begabung oder sein ausserordentliches Können und sein weises Masshalten bewundern? Völlig exakt in der Zeichnung, in der Durchführung von einer an Leonardo erinnernden Verläugnung der Mache, reich und höchst originell in der Färbung, in der Darstellung der Stoffe der unübertroffene Meister: und dabei doch stets harmonisch und fein im Ton, die meisterliche Karnation bestimmend für die mannigfache, höchst schwierige Farbenzusammenstellung in den glänzenden, an sich oft unmalerischen Stoffen. Tadellos in jeder Beziehung und doch stets anziehend, originell, pikant — niemals langweilig wie andere „tadellose" Künstler, etwa die Akademiker Bologna's, ein Francesco Francia und gelegentlich selbst ein Nicolas Poussin!

Nur ein eingehendes Studium dieser so durchaus eigenartigen Bilder wird uns in der einen oder anderen Eigenthümlichkeit noch erkennen lassen, an welchen Meistern Terborch seine Studien gemacht und sich zu seiner Höhe hinaufgearbeitet hat. Die erste Schule unter dem Einflusse des Frans Hals tritt namentlich in der Wahl und in der Einfachheit der Motive, sowie malerisch in dem feinen silbergrauen Tone hervor; Rembrandt's Vorbild verdankt er nicht zum kleinsten Theil die Art der Anordnung, die Harmonie der Farben und sein Helldunkel. Das Studium der Venezianer, besonders des Tizian, ist in seinem Kolorit wie in der Karnation nicht zu verkennen; namentlich verdankt er aber im Kolorit wie in Färbung und Ton, selbst in der Auffassung ein Wesentliches einem Künstler, an welchen man bei oberflächlicher Betrachtung von Terborch's Bildern vielleicht am wenigsten erinnnert wird, dem Diego Velasquez. Am deutlichsten wird dies, am stärksten tritt es hervor in den Bildnissen von Terborch's Hand. Leider sind dieselben, da sie meist in Privatsammlungen, zum Theil noch am Orte seiner Thätigkeit, in Deventer, sich befinden, allzu wenig bekannt, obgleich sie durchaus nicht selten vorkommen. So besitzt die Berliner Galerie allein vier solcher Bildnisse, sämmtlich neuere Erwerbungen: drei davon aus der Sammlung Suermondt; das vierte, welches wir hier

in einer Radierung Rohr's als ein charakteristisches und zugleich besonders anziehendes Beispiel wiedergeben, wurde erst vor einigen Jahren angekauft.

In ihren Anfängen gehen diese Bildnisse Terborch's in ihrem kleinen Format, vornämlich in ganzer Figur, ihrer schlichten Haltung, einfacher, meist schwarzer Färbung und anspruchslosester Umgebung allerdings auf ältere holländische Vorbilder, auf Thomas de Keyser und mehr noch auf Duck und A. Palamedes zurück. Von Letzterem nenne ich wegen ihrer schlagenden Verwandtschaft in Auffassung, Haltung, Anordnung und Färbung (selbst der Tisch mit violetter Sammetdecke in dem sonst schmucklosen Zimmer fehlt hier nicht) zwei köstliche kleine Bildnisse eines Ehepaares im Besitze von Mr. Adrian Hope zu London, aus dem Anfang der dreissiger Jahre. Duck's ähnliche kleine Bildnisse eines und desselben Mannes in der Dresdener Galerie sind bekannt.

Allein wie uns Terborch in den späteren Bildnissen — und die mir bekannten sind, wie bereits erwähnt, sämmtlich erst nach dem Münster'schen Kongressbilde entstanden — entgegentritt, ist seine Einfachheit in der Ausstattung, Haltung und Färbung nicht mehr jene naive eines Thomas de Keyser oder A. Palamedes: sie ist vielmehr im höchsten Grade berechnet und gewählt. An Stelle der ehrlichen, selbst derben Wiedergabe der Individualität jener alten Meister ist eine ganz ausgesuchte, fast könnte man sagen raffinierte Auffassung der Persönlichkeit getreten, welche dieselbe, der Grandezza des spanischen Meisters nahe verwandt, in einer vornehmen Würde, einer kühlen höchst distinguierten Zurückhaltung erscheinen lässt, die durch die Einfachheit der Umgebung und Färbung nur noch gehoben wird. Wie bei Velasquez, ist meist nur ein Tisch oder ein Stuhl, ein Himmelbett oder ein Vorhang im Hintergrunde der einzige Schmuck des Zimmers; zuweilen fehlen auch diese und kaum ist durch einen Strich angedeutet, wo sich der graue Fussboden von der gleich gefärbten Wand abhebt — genau wie wir es bei Velasquez sehen. Die gleiche Verwandtschaft in der Färbung: mit Vorliebe sind die Dargestellten ganz in schwarzes Tuch gekleidet, seltener in Seide; ist das Kostüm farbig, so pflegen Grau und Weiss die bevorzugten Farben zu sein, deren silbergrauen Ton höchstens ein kokettes rothes oder blaues Bändchen beleben. Und der Bezug des Stuhls oder die Decke des Tisches neben dem Dargestellten ist, wie bei Velasquez, von einem matt scharlachrothen, graulichen oder violetten Sammet für den er bei seinen Bildnissen dieselbe Vorliebe zeigt, wie für die Seide in seinen sittenbildlichen Darstellungen. Selten nur ist er ganz farbig — wie ja auch Velasquez zuweilen —; und dann ist die Zusammenstellung der Farben von einer Feinheit in Haltung und Ton, die wieder in jenem grossen Bildnissmaler das auffallendste Gegenbild hat; so in zwei köstlichen Bildnissen eines jungen schönen Holländers und seiner Gattin, im Besitz der Baronin James Rothschild in Paris.

Als Beispiele derartiger besonders schöner kleiner Bildnisse[1]) in ganzer Figur

[1]) Zeichnungen zu Porträts von Terborch's Hand sind mir niemals vorgekommen. Offenbar pflegte der Künstler direkt nach dem Leben auf die Leinwand zu malen, woraus sich seine lebenswahre feine Karnation erklärt, und womit verschiedene Geschichtchen Houbraken's über Sitzungen hoher Personen bei dem Künstler übereinstimmen. — Uebrigens, sind ächte Zeichnungen Terborch's aus seiner späteren Zeit überhaupt selten. Fast ausnahmslos Studien einzelner Figuren, seltener von Köpfen, sind sie in sehr geistvoller, bestimmter Weise in Kreide oder auch in Kohle ausgeführt. Die grösste Zahl und zugleich die schönsten besitzt die Albertina, nämlich 8 Blätter mit Daten aus den Jahren 1667—1671; das Staedel'sche Kunstinstitut in Frankfurt a. M. hat 4 Zeichnungen aufzuweisen, darunter eine

in öffentlichen oder leicht zugänglichen Sammlungen seien hier ferner noch genannt: des Künstlers Selbstbildniss im Haag, ein männliches Bildniss im Ferdinandeum zu Innsbruck, die Bildnisse von Mann und Frau (Gegenstücke) in Lütschena, ein männliches Bildniss bei Herrn Wesselhoeft in Hamburg (1661), ein Bildniss einer älteren Dame unter drei Porträts in Kopenhagen u. s. f.

Wann war Terborch in Spanien? Kannte er dort Velasquez persönlich? oder trat er gar in nähere Beziehung zu ihm? Das sind Fragen, zu deren Beantwortung uns leider Houbraken's unbestimmte Angabe über die Ausdehnung seiner Studienreise und mehr noch der etwas abenteuerliche Bericht desselben über den durch Graf de Penaranda nach Abschluss des Westfälischen Friedens veranlassten längeren Aufenthalt allzu wenig sicheren Anhalt bietet. Wie ich aber bereits ausgeführt habe, ist es wahrscheinlich, dass Houbraken aus der einen Reise zwei gemacht hat, und dass die Reise Terborch's nach Spanien erst nach dem Jahre 1648 erfolgte. Nach den Bildnissen zu schliessen, die fast ausnahmslos erst um das Jahr 1660 oder später entstanden sind, und in denen der Einfluss des Velasquez gerade am stärksten ausgeprägt erscheint, sollte man fast glauben, dass Terborch erst gegen Ausgang der fünfziger Jahre in Spanien gewesen wäre, was allerdings Houbraken's Angaben schnurstraks widersprechen würde.

Auch hier, wie für Terborch's Biographie überhaupt und für die so mancher anderer holländischen Künstler müssen wir die Lösung der Frage von der Durchforschung der Archive, namentlich der holländischen, erwarten. In neuerer und neuester Zeit ist manches Dankenswerthe darin geschehen; dennoch sei es mir gestattet, in dieser Beziehung mit einem Wunsche zu schliessen. Mehrere der eifrigsten jüngeren Forscher in Holland sammeln seit Jahren wie die Bienen aus den Archiven ein und publizieren nichts! Freilich haben sie die an sich ja löbliche Absicht, etwas Ganzes zu geben, wie etwa A. van der Willigen in seinen „Artistes de Harlem". Aber wo es sich um kurze und unzusammenhängende Urkunden handelt, die doch erst ihre eigentliche Bedeutung in der Verwerthung für die verschiedenartigsten Arbeiten auf dem Gebiete der Kunstgeschichte erhalten, ist der kleine Uebelstand, dass man dieselben etwa aus mehreren kleinen Publikationen zusammensuchen muss, gering anzuschlagen neben dem grossen Nachtheil, Jahre und Jahrzehnte lang mit der Aussicht auf ein solches abschliessendes Urkundenwerk warten und inzwischen mit grösster Mühe allerlei indirekte Schlüsse aus den Werken der Künstler auf ihre Biographie machen zu müssen. Holland hatte ja obenein keinen Mittelpunkt der Kunstwelt wie die Niederlande in Antwerpen und hat auch in keiner seiner verschiedenen Kunststätten irgend derartig vollständige und ununterbrochene Aufzeichnungen, wie sie Antwerpen in seinen Liggere besitzt. Obreen's verdienstvolle Zeitschrift „Archiev" bietet die Gelegenheit und ist gerade gegründet für Veröffentlichung vereinzelter, Kunst und Künstler

---

datiert 1659; das Berliner Kabinet ein Blatt vom Jahre 1670, sowie eine abweichende breite Federzeichnung, die Studie von zwei jungen Burschen in einer Schiffskabine, davon der Eine lesend; die Sammlung des Herrn A. von Beckerath ebenda gleichfalls eine einzelne spätere Studie; die Sammlung Grahl in Dresden vier Blätter, darunter zwei Köpfe in Rothstift; das British Museum endlich zwei ächte Köpfe (1660). Als eine besondere Seltenheit und zugleich als ein Meisterwerk sei zum Schluss die schön durchgeführte Skizze zu einer reichen Komposition im Besitz der Albertina genannt, eine zahlreiche Gesellschaft im Freien — eine Art „Liebesgarten", — vom Jahre 1675.

betreffender Notizen aus den Archiven; eine spätere Sammlung derselben, wenn ein gewisser Abschluss für die eine oder andere Stadt erreicht ist, oder selbst für Holland überhaupt, bleibt ja dadurch keineswegs ausgeschlossen. Mögen uns also jene jungen Forscher ihre Funde nicht zu lange mehr vorenthalten und nicht über dem Suchen nach der Schale uns vergeblich nach dem Kern lechzen lassen.

BODE.

DIE ITALIENISCHEN SCHAUMÜNZEN DES FÜNFZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

1430—1530.

VI.

VERONA.

Die beiden Veroneser Vittore Pisano und Matteo de' Pasti mussten, als die ersten welche gegossene Schaumünzen gemacht haben, an die Spitze aller dieser Künstler gestellt werden. Hier folgen die späteren Veroneser, welche keineswegs aus jener Schule hervorgegangen sind.

JOHANNES MARIA POMEDELLO.

Er war aus Villafranca bei Verona. Nagler nennt diesen Künstler in seinem Lexikon: aus der Schule des Pisano hervorgegangen; Pisano starb um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, Pomedello's letzte Arbeiten sind 1534 bezeichnet, er kann also kein Schüler von Pisano gewesen sein; auch haben seine Medaillen keinerlei Aehnlichkeit mit denen Pisano's.

Pomedello's Medaillen haben die Jahreszahlen 1519 und 1527, seine Kupferstiche 1534.

Cicognara sagt (V S. 405): Pomedello habe auf seinen Medaillen ausser seinen Namen auch noch seine Sigle gesetzt, dies wiederholen Cicognara's treue Folger; was dies für eine Sigle ist, sagen sie nicht. Auf seinen Kupferstichen hat er sich mit bezeichnet; ein kleiner Apfel in Beziehung auf seinen Namen (Pomello, Pomedello), und ein Monogramm, worin Bartsch die Vornamen Johann Maria erkennt, allein man kann es nur ZAN oder ZVAN lesen, die venetianische Aussprache von Giovan. Da Pomedello ein Veroneser war und mehrere seiner Medaillen Venetianer darstellen — Emo, Magno, Isabella Michiel — so passt dies recht wohl.

Die nämliche Sigle, begleitet von Grabstichel und Graviernadel findet sich auf der Medaille des Stefano Magno und (ohne diese Werkzeuge) auf der des Ludovico Canossa neben Pomedello's Namen; sie zu kennen ist uns um so erwünschter, da nur

durch sie die eine seiner Medaillen, die der Isabella Michiel, als sein Werk erkenntlich wird.

Die Medaillen haben recht modernen Stil, wie man überhaupt in Venedig und Verona frühzeitig alles Alterthümliche abzustreifen gesucht hat; sie sind ganz vortrefflich, in Komposition und Ausführung mit den besten wetteifernd.

Pomedello's Medaillen übertreffen seine Kupferstiche bei weitem, nach den beiden zu urtheilen, die ich gesehen habe. Fünf Blätter sind mir bekannt, zwei beschreibt Bartsch, zwei Passavant, ein unbeschriebenes besitzt unser Königliches Kupferstichkabinet: drei nackte Figuren, zwei männliche und eine weibliche; alle fünf Blätter sind von 1534. Sowohl in der Zeichnung, als in der Ausführung stehen sie tief unter seinen Medaillen, man möchte glauben, er habe sie im Alter gestochen. Auf einer Zeichnung in der Kaiserlichen Bibliothek in Wien nennt er sich, nach Passavant: aurifaber. Auch Gemälde von ihm sollen sich in Verona finden. Er war also nach damaliger Sitte ein vielseitiger Künstler.

1519.

1., (56 MM.)
STEPHANVS · MAGNVS · DOMINI · ANDREAE · FILIVS · Brustbild linkshin.

IOANNES · MARIA · POMEDELVS · VERONENSIS · F · Neptun auf einem Delphin sitzend, von vorn, in der Rechten den Dreizack, in der erhobnen Linken einen Kranz haltend, in welchem dargestellt ist. Im Felde M · D · XIX; unten ist das Zeichen, das wir vorn abgebildet haben, und zu Seiten desselben ein Grabstichel und eine Nadel, beide liegend dargestellt.

In der Sammlung Correr zu Venedig und besser in der Bibliothek von S. Marco. Auch in der Sammlung His de la Salle befand sich ein schönes Exemplar.

Cicognara Th. V S. 406 beschreibt die Medaille nicht genau. Mit Recht sagt er, sie sei eine der schönsten.

1527.

2., (51 MM.)
IOANNES · AEMO · VENET · VERONAE · PRAETOR · Brustbild mit Mütze, linkshin.

ET·PACI · ET · BELLO · MDXXVII · Pallas und Mars, sie hält einen Palmzweig und steht neben einem Oelbaum, er hält Lanze und Schild, und steht vor seinem Ross. Im Abschnit
IO · MARIA · POMEDELLVS
VERONENSIS · F ·
und darunter das Zeichen des Apfels.

Königliche Sammlung; Göthe'sche Sammlung; Trésor Méd. ital. II XIII 6, wo der Mars der Kehrseite für Emo gehalten wird.

1527.

3., (51 MM.)

THOMAS · MAVRVS · VENETVS · VERONAE · PRAEFECTVS · Das Brustbild rechtshin.

MORIENS · REVIVISCO · Im Felde MDXXVII Phönix (welcher einem Kranich ähnlich ist) auf Flammen. Unten steht IO · MARIA · POMEDELVS · VERONEN · F ·

Königliche Sammlung; Bibliothek von S. Marco. Die Darstellung des vom Rücken gesehenen sterbenden Phönix ist eigenthümlich und schön.

4., (40 MM.)

FEDERICVS · II · MARCHIO · MANTVAE · V · Brustbild linkshin.

Tempel auf dem Gipfel eines Berges, darüber FIDES · Im Abschnitt
IOAÑES · MARIA ·
POMED · F ·
Um das Ganze ein Kranz.

Sammlung der Uffizj zu Florenz; Sammlung Correr; Litta Fasc. XXXIII No. 14 Trésor Méd. ital. II Tafel XLIII 3.

Friedrich II. Gonzaga ward 1519 fünfter Markgraf, und erhielt 1530 den Herzogstitel; die Medaille ist also in den Jahren 1519 bis 1530 verfertigt. Der hier dargestellte Berg ist auf anderen Medaillen dieses Fürsten Olympos benannt.

5., (45 MM.)

ISABELLA · SESSA · MICHAEL · VENETA · Ihr Brustbild linkshin .

ΕΚ · ΠΑΛΑΙ · ΜΟΙ · ΜΗΝΙΖΟΜΕΝΗ · Sitzende weibliche Figur (Fortuna) linkshin. Sie hält in der Rechten einen Zügel, in der Linken drei grosse Nägel; zu ihren Füssen liegen ein Schädel und ein Helm. Im Abschnitt das Zeichen des Pomedello, der Apfel und das Monogramm darauf, zu Seiten die beiden Graveur-Werkzeuge, wie auf der Medaille des Stefano Magno.

In der Sammlung Correr und in der Bibliothek von S. Marco in Venedig.

Die Familie Michiel ist bekanntlich eine der vornehmsten in Venedig.

Es giebt eine Wiederholung dieser Medaille von weit geringerer Schönheit, sie ist etwas grösser. Köhler hat in den Münzbelustigungen XVIII S. 121 ein Exemplar derselben — in Gold, wie er sagt — abgebildet. Die Aufschrift wird unrichtig ΕΚ · ΠΟΛΕΜΟΥ · ΜΗΝΙΖΟΜΕΝΗ angegeben.

6., (30 MM.)
ISABELLA · SESSA · MICHAEL · VENETA · Ihr Brustbild rechtshin, in blossem Haar, man sieht den Saum des Kleides.

AETERNA · FORTVNA · Nackte stehende Fortuna von vorn gesehen, in der erhobenen Rechten hält sie drei Nägel, in der herabhängenden Linken einen Zaum, den rechten Fuss setzt sie auf einen Schädel, neben dem linken Fuss liegt ein Helm. Links im Felde das Monogramm auf dem Apfel.

In der Königlichen Sammlung.

7., (52 MM.)
HELISABET · VICENTIN · SIBI · ET · POSTERIS · Brustbild linkshin mit Haarnetz und einer Halskette, an der ein Kreuz hängt.

GAVDERE·CVM·GAVDENTIBVS·FLERE·CVM·FL· Vor einem Eichbaum, dessen Zweige abgehauen sind, steht ein Esel, welcher mit Holzbündeln (den abgehauenen Zweigen) beladen ist, linkshin; er frisst von einem kleinen am Boden liegenden Eichenzweig das Laub; über dem Baum schwebt die Axt, und an einem der übrigen Zweige hängt eine Trommel mit den Trommelschlägeln. Eine freischwebende Keule schlägt auf den Esel. Im Abschnitt

IO · MAR · POMED ·
· F ·

Kaiserliche Sammlung in Wien.

Die Dargestellte ist unbekannt, die Darstellung der KS. unverständlich.

8., (53 MM.)
F · B · ET · LONGIVS · VIVAT · SERVATA · FIDE · Brustbild einer jungen Frau linkshin.

IOANNES · MARIA · POMEDELLVS · VERONĒSIS · F · Amor den Bogen im linken Arm haltend steht auf einer Kugel, neben ihm kniet ein nackter Mann, welcher eine Schüssel mit Früchten auf dem Kopf trägt. Links im Felde ein Caduceus, rechts ein Weinstock mit Trauben. An der Kugel steht vorn A · S · O ·

In der Friedlaender'schen Sammlung; Trésor Méd. ital. II XIII 5.

Dort wird A · S · O irrig A · B · O gelesen, und dies wird für das christliche A und Ω — neben Amor — gehalten, zwischen welche B, der Namensanfang der

Frau gesetzt sei! Wollte man A · S · O erklären, so könnte man an Amor Superat Orbem denken, denn er steht auf der Kugel; allein es bleiben ja viele Darstellungen und Aufschriften auf diesen Medaillen für uns dunkel. Die Dargestellte wird im Trésor, wie alle unbekannte Frauen, für eine „Courtisane" erklärt, und darauf hin der Kehrseite eine Deutung gegeben, welche unübersetzbar ist und am wenigsten zu dem angeblichen A und Ω passen würde.

9., (92 MM.)



Diese in der Kaiserlichen Sammlung zu Wien befindliche Medaille wird hier zum ersten Mal abgebildet, in zwei drittel der natürlichen Grösse. Die Erlaubniss haben die Vorsteher des Kaiserlichen Münz- und Antiken-Kabinets, die Herren Baron von Sacken und Dr. Kenner mit gewohnter Liberalität gegeben.

Es war bisher unbeachtet geblieben, dass Cicognara (Th. V S. 406) die Medaille beschrieben hatte. Er sagt so bestimmt, der Dargestellte sei Ludwig Canossa Bischof von Bayeux, dass man glauben möchte, er habe ein Exemplar mit der Namensumschrift gesehen. Haarschnitt und Kleidung passen nicht für einen Bischof, und man kann kaum annehmen, dass nur die Darstellung der Kehrseite Cicognara veranlasst habe, den Kopf Ludwig Canossa zu nennen. Das redende Wappen der Canossa ist nämlich: Canis os in ore ferens. Der Hund würde in derber Allegorie den Canossa bezeichnen, welchen der Engel von seinen Studien, denn er war ein Gelehrter, zum Evangelium abruft.

Allein diese Allegorie passt auch ohne Anspielung auf das Wappen für jeden Andern. Es ist mir nicht gelungen, ein gleichzeitiges Bildniss des berühmten Mannes zur Vergleichung zu finden, also bleibt es fraglich, ob er auf dieser Medaille dargestellt ist. Der Zeit nach ist es möglich, Ludwig starb 1532 und Pomedello's letzte Arbeiten sind von 1534.

Aus der berühmten uralten Familie, von der die Buonarotti ein Zweig waren, abstammend und 1476 geboren, lebte er zuerst in Urbino, ward 1511 Bischof von

Tricarico, und ging dann an den Päpstlichen Hof. Er war es, der mit seinem Freunde Baldassar Castiglione zuerst den Papst Julius II. auf den jungen Raphael aufmerksam machte; nach einer unglaubwürdigen italienischen Nachricht hätte Raphael die Madonna in Madrid, welche die Perle genannt wird, nicht für Friedrich Gonzaga, sondern für ihn gemalt. Leo X. schickte ihn als Nuntius nach Paris, die Heirath Ludwigs XII. mit Maria von England in's Werk zu setzen, was ihm auch gelang. Er trat dann in den Dienst des Königs Franz I., wurde 1516 Bischof von Bayeux und blieb bis 1523 in Frankreich, dann ward er französischer Gesandter in Venedig, und zuletzt lebte er in seiner Heimath Verona, liess dort durch Sanmicheli den Palast Canossa erbauen, und starb 1532. Er war ein hochgelehrter Mann, und sammelte eine grosse Bibliothek; auch mit Erasmus war er in Briefwechsel, und lud ihn ein, bei ihm zu leben. Gern würde man ihn in dem schönen Kopf dieser Medaille wiederfinden.

Man könnte auch auf den Gedanken kommen, der Künstler habe sich selber hier dargestellt, allein die folgende Medaille giebt uns das Bildniss des Pomedello, ein ganz anderes Gesicht.

Das VON̄ in der Aufschrift der Kehrseite bedeutet Veronensis.

10., (23 MM.)

IO · MARIA · POMED · V · V . Brustbild mit Mütze, linkshin, die rechte Hand ist vor der Brust sichtbar.

HERCVLES · SALVATORIS · Hercules stehend, von vorn gesehen, den Kopf rechtshin, vom linken Arm hängt das Löwenfell, in der Linken hält er den Bogen, in der Rechten die am Boden stehende Keule und einen grossen Pfeil.

In der Königlichen Sammlung.

Diese hübsche kleine Medaille ist, wie ich glaube, noch nicht bekannt; sie kann dem Stil nach sehr wohl seine Arbeit sein. Zur Erklärung des V · V · dient das Vilafrancorum Veronensis der vorhergehenden. Der Name selbst ist ebenso auf No. 7 geschrieben.

Dem Pomedello wird mit Unrecht die sehöne Medaille der Jacoba Corrigia zugeschrieben, welche ich unten bei Filippino Lippi erwähnen werde. Der Trésor Méd. ital. I XXXIV 4 bildet sie ab und sagt S. 28, das P M, welches im Felde der Ks. getrennt zu Seiten der dargestellten Figur steht, sei „ohne Zweifel“ die Abkürzung des Namens Pomedello. Es wäre eine seltsame Abkürzung, und wir kennen ja die hiervon völlig abweichenden Bezeichnungen dieses Künstlers. Auch hat diese Medaille durchaus keine Aehnlichkeit im Stil mit seinen Arbeiten.

Das nämliche gilt von der Medaille der Lucrezia Borgia, die ich auch unter Filippino Lippi anführen werde. Auch diese ist dem Pomedello zugetheilt worden.

Endlich erwähnt Arneth in den Cinquecento-Kameen des Kaiserlich Oesterreichischen Kabinets S. 18 „eine sehr gelungene Medaille von Pomedello in Silber, mit der Aufschrift LVCRETIA · MEDIC · FERR · DVC .“ Solche Medaille ist bekannt, aber sie trägt nicht Pomedello's Namen. Ob es wirklich eine mit seinem Namen giebt, blei t nachzuweisen, ich habe sie in der Wiener Sammlung nicht gefunden.

FRANCISCUS MARIUS TEPERELLUS.

Er nennt sich auf der einzigen Medaille, die er bezeichnet hat: puerulus, die Medaille ist zwar nicht gut, aber auch nicht kindisch. Wahrscheinlich gehört sie in die Jahre um 1520. Ich will noch bemerken, dass Taparelli, in wechselnder Schreibung, der Familienname der Marchesen d'Azeglio ist.

(45 MM.)

ΠΟΝΤΙΚὸΣ · ὁ · ὀΥΙΡΌΥΝΙΟΣ · (sic) ΜΕΛΙΣΣΉΕΝΤΟΣ · ΠΆΡΟΙΚΟΣ · Bärtiges Brustbild linkshin mit einer Mütze.

OPVS
FRANCISCI
MARII TE
PERELLI PV
ERVLI

In der Königlichen Sammlung; Mazzuchelli Th. I XXIV III, Trésor Méd. ital. II XX 1 mit etwas abweichender Kehrseite.

Gaetani sagt im Museum Mazzuchelli: Ludovico da Ponte aus Belluno habe sich Virunius genannt, weil man glaubte, Virunum sei der antike Name von Belluno. Dieser berühmte Philolog war 1467 geboren und starb angeblich 1520. Da er hier bejahrt ist, wird die Medaille etwa 1520 gemacht sein.

Gaetani übersetzt *μελισσήεντος πάροικος* mit api inhabitans, genauer wäre: des bienenreichen Nachbar. Ich habe nicht erfahren können, ob etwa ein besonders blühender Landstrich der dortigen Gegend, wie die Euganeischen Hügel, den Beinamen des bienenreichen führt.

Der Verfasser des Trésor macht den Ludovico da Ponte zum „Pfarrer von Melita, einer Insel der Illyrischen Küste", indem er *πάροικος* mit *πάροχος* verwechselt.

JULIUS DELLA TORRE

stammt aus der bekannten Patrizierfamilie der Torriani di Valsassina; Litta hat sie in den Famiglie celebri italiane Fascicolo LXIX genealogisch und historisch dargestellt. Der Vater des Julius war ein berühmter Arzt, Julius selbst Advokat in Verona, dann Rechtslehrer in Padua, er gab 1531 in Verona ein Werk de felicitate heraus und bekleidete viele und bedeutende Aemter. Neben dieser vielseitigen Thätigkeit hat er auch eine Reihe schöner Medaillen modellirt. Dass er der Kunst zu Liebe seine wissenschaftliche und staatsmännische Thätigkeit aufgegeben habe, wie die Skizzen zur Geschichte der Medaillen sagen, ist nur eine Vermuthung Bolzenthals. Nach Litta verheirathete er sich im Jahre 1504, er wird demnach etwa um 1480 geboren sein; die letzten Daten, welche Litta angiebt, fallen in die Jahre 1530 bis 1540; da also die Epoche seiner Thätigkeit bekannt ist, bedarf es keiner Feststellung der Zeit für die einzelnen Medaillen; nur eine trägt eine Jahrzahl: 1527 (oder vielleicht 1529).

Er hat die Kunst des Modellierens nur als Dilettant betrieben, und wenn auch seine Arbeiten durchaus nicht, wie Nagler im Künstlerlexikon sagt, „in ihrer Art so

schön als die des Pisano" sind, so erscheinen sie doch als bedeutende und erfreuliche Werke; manche der Kehrseiten sind hübsch ja schön komponiert. Ansprechend ist die seiner eigenen Medaille, mit dem Schutzengel der ihn führt, und noch mehr die der Medaille seiner Tochter, welche mit ihren vier Kindern dargestellt ist. Der Bruder des Künstlers war ein genauer Freund des Lionardo da Vinci, und Julius selbst wird solchen Beziehungen nicht fern geblieben sein. Die Reiterschlacht auf der Medaille des Grafen di S. Bonifazio ist vielleicht nach der Zeichnung eines grösseren Künstlers modelliert.

In S. Fermo zu Verona sieht man das schöne Denkmal, welches Julius und seine Brüder dem Vater und einem früh verstorbenen Bruder errichtet haben; es ist mit reichen Bronze-Zierraten und mit sechs grösseren Bronze-Reliefs geschmückt. Die Originale dieser Reliefs, in den Revolutionskriegen von den Franzosen geraubt, befinden sich im Louvre, galvanoplastische Kopien sind jetzt an ihren Stellen eingefügt. Das Ganze ist sehr schön, und wahrscheinlich hat Julius Einfluss auf dies Werk geübt, wenn er auch wohl nicht selbst Hand angelegt hat.

Ich beginne mit den Medaillen auf die Glieder seiner Familie, dann folgen die andern mit seinem Namen bezeichneten in alphabetischer Reihe, endlich die ohne seinen Namen, aber dem Stil nach ihm zuzuschreibenden.

Einige seiner Medaillen, zum Beispiel No. 5, 8 und 13 erscheinen hier zum ersten Mal, No. 12 war nur aus Cicognara's Andeutungen bekannt.

1., (72 MM.)

IVLIVS · M · DE · LATVRRE · IVRIS · VTRIVSQ · DOC · SE · FECIT · AN · D · 1527. Bärtiges Brustbild linkshin.

MEVS · DVX · Ein Engel führt den Künstler, welcher mit einem langen Talar bekleidet ist.

In der Königlichen Sammlung; Litta Fasc. LXIX Th. II Tafel X.

Die letzte Ziffer in der Jahreszahl ist wohl eher eine 7 als eine 9.

2., (62 MM.)

TVRRIVS · ILLE · MARCVS · AN · ART · ET · MED · DOC · ET · PVB · LEC · Brustbild mit Mütze und Kleid, linkshin.

Jüngling auf dem Pegasus linkshin jagend. Unten OP · IV · TVR ·

In der Königlichen Sammlung; Maffei Verona illustrata Th. II S. 147; Möhsen I 129; Litta Fasc. LXIX Th. II Tafel X mit TVRIVS.

Dieser Marcantonio war des Künstlers älterer Bruder, ein berühmter Lehrer der Heilkunde in Padua, Pavia und Pisa, und ein Freund des Lionardo da Vinci, welchen er in der Anatomie unterrichtete. Er starb dreissigjährig; Paolo Giovio schrieb eine Lobrede auf ihn. Man sehe des vortrefflichen Möhsen Verzeichniss einer Sammlung von Bildnissen berühmter Aerzte S. 75.

3., (62 MM.)

Dieselbe Aufschrift und derselbe Kopf, jedoch ohne Mütze und ohne Kleid.

Dieselbe Kehrseite.

Trésor Méd. ital. I XXXIX 1.

Ohne Zweifel hat für diese Medaille das Modell der vorigen gedient, an welchem der Künstler nur das Kostüm verändert hat.

4., (65 MM.)

HIERO · TVR · PRAEPO · ECLESIAE · MAIO · Brustbild linkshin mit Mütze und Kleid.

Hieronymus de la Torre knieend ein grosses Krucifix umfassend, rechtshin. · OP · IV · TVR · PATRIS ·

Litta a. a. O. Maffei Verona illustrata Th. II S. 151.

Girolamo, des Künstlers ältester Sohn, war Propst der Kathedrale (eclesiae maioris) von Verona. In Nagler's Künstlerlexikon wird der Geistliche Hieronymus, obwohl durch die KS. als Sohn des Julius bezeichnet, sein Vater genannt!

5., (65 MM.)

Dieselbe Vorderseite.

Ohne Unterschrift. Der segnende Heiland, welchem der h. Hieronymus, als Bischof mit der Mitra dargestellt, den zwischen beiden knieenden Propst darstellt.

In der Königlichen Sammlung, sonst nicht bekannt.

Diese Medaille hat zwar nicht den Künstlernamen, aber die identische Vorderseite wie die vorhergehende.

6., (63 MM.)

BEATRIX · FI · DI · IV · DE · LA · TVRRE · VXOR · ZE · TVR · Brustbild mit einer grossen netzartigen Haube, linkshin.

FECV̄DITAS · OP · IV · TVR · Eine stehende Frau mit zwei Kindern auf den Armen, zwei andere stehen neben ihr.

Litta a. a. O.; Maffei Verona illustrata Th. II S. 151.

Diese Tochter des Künstlers war des Grafen Zeno Turchi Gemahlin. Die Gruppe der Tochter mit den vier Enkeln ist mit sichtlicher Liebe und vielem Glück komponiert. In Nagler's Künstlerlexikon wird die Beatrix, obwohl hier FIglia DI IVlio bezeichnet, seine Mutter genannt.

7., (67 MM.)

FRACIS·TVR·BO·LITTERARVM·STVDIOSVS· Kopf mit kurzem Haar und Bart linkshin.

AVRIGA · PLATONIS · Bärtiger nackter Mann, auf einem zweirädrigen Wagen sitzend und die Geissel schwingend, vor dem Wagen zwei Pferde, ein ruhiges und ein unruhiges. Unten OP · IV · TVR · PA ·

Die Kehrseite bezieht sich auf den Phaedrus des Platon, wo die Seele mit einem Gespann ungleicher Pferde verglichen wird, deren eins von göttlichem Stamm, gut und edel, das andere von gemischter Abstammung und entgegengesetzter Art ist.

Das PA am Schlusse der Künstleraufschrift bedeutet vielleicht Patavinus, Julius de la Torre war eine Zeitlang Professor in Padua. Francesco war ein Sohn des Künstlers.

8., (98 MM.)

IOAÑES·AEMVS·P·V·DIGNISSIMVS· Bärtiges Brustbild mit Mütze linkshin.

Ein sitzender nackter Mann giesst Wasser aus einer Urne; vor ihm stehen Fortuna (?) nackt, mit Aehren in der Rechten und mit dem Füllhorn im linken Arm, und die Gerechtigkeit mit Schwert und Waage. Im Hintergrund eine Landschaft mit einer grossen Burg. IVLII · M · DE LA TVRRE ·

In der Brera zu Mailand; P · V · bedeutet Patricius Venetus; auf einer Medaille von Pomedello wird derselbe Joh. Aemus (Emo) Veronae Praetor genannt. Die KS. bezieht sich vielleicht auf eine von ihm beförderte Wasserleitung?

9., (70 MM.)

DOCTOR·AVRELIVS·AB·AQVAVINCEN · IVR · VTR · EX · Unbärtiges Bildniss linkshin.

DEO·DVCE·VIRTVTE·COMITE·FORTVNA·FAVEN· Fortuna und Virtus neben einander, Fortuna durch Füllhorn und Steuer bezeichnet, Virtus durch Füllhorn und Stab, zwischen beiden oben das aus Wolken strahlende Antlitz Gottes. Unten zwischen den beiden Gestalten kleine zum Theil unkenntliche Attribute, neben der Fortuna ein Schiff (?) und ein Anker; neben der Virtus eine Waage, eine Schlange (?), ein Zirkel und eine Spindel (?). Im Abschnitt:

IVLII · M · DE LA TVRRE
OPVS ·

In der Königlichen Sammlung und in der Brera zu Mailand; bei Mazzuchelli I XXXVI III etwas abweichend und wohl ungenau dargestellt; so ist Virtus dort männlich gezeichnet, während auf unserem Exemplar die Figur sicher weiblich ist.

10., (118 MM.)

AVRELIVS · AB · AQVA · VICENTINVS · IVRISCONSVLTVS · EXCEL · COMES · PAL · ET · EQVES · MAGN · Bärtiges Brustbild linkshin.

IN MEMORIA AETERNA ERIT IVSTVS. Justitia, sitzend, mit Schwert und Waage, linkshin. Im Abschnitt OP · IV · TVR ·

In der Sammlung Correr zu Venedig; Mazzuchelli I XXXVI II.

Diese Medaille stellt den Aurelius ab Aqua älter dar als die vorhergehende.

11., (64 MM.)

IOANES · FRACISCVS · BIVILAQVA · COMES · MAGNI (die beiden letzten Buchstaben sind undeutlich). Kopf linkshin.

Nackte stehende Frau (Venus?) von vorn gesehen, sich rechtshin wendend, auf dem Rücken und über die linke Schulter hängt ein Gewand. OPVS · IV · TVR ·

In der Königlichen Sammlung.

12., (92 MM.)

MAGNIFICVS · COMES · FRĀCISCVS · DE · SĀCTO · BONIFACIO · Bärtiges Brustbild im Harnisch, linkshin.

Schöne Darstellung einer Reiterschlacht, die Krieger sind im antiken Kostüm, unter den Pferden liegen zwei Todte. Oben steht OP · IV · TV ·

In der Sammlung der Bibliothek von S. Marco zu Venedig.

13., (65 MM.)

DIVA · VRSA · CAP · Weibliches Brustbild linkshin, am Abschnitt des Halses IV · TVR · OP ·

Galeere mit aufgespanntem Segel, fast von hinten gesehen. Am Himmel Gestirne.

In der Königlichen Sammlung; sonst unbekannt.

14., (70 MM.)

IOHANNES · CAROTVS · PICTOR · Das Bildniss linkshin.

Der Maler sitzt nackt vor einem Pulte zeichnend, vor ihm steht ein nackter Jüngling. Im Abschnitt OP · IV · TVR ·

Königliche Sammlung; Mazzuchelli I XXXXIV V; Maffei Verona illustrata Th. II S. 223.

15., (56 MM.)

IO · BAPTISTA · CONFALONER · AR · ET · ME · DOC · Brustbild mit Mütze linkshin.

SOLA · OMNIA · steht oben, und unten NEC · CONCIPIT · ORBIS · Die Natura, halb nackt, von den vier Elementen begleitet. Sie steht auf der Erdkugel, hinter welcher ein Fisch sichtbar ist, über ihrem Haupte sind Flammen, und sie sieht gen Himmel. Im rechten Arm hält sie ein Füllhorn, in der linken Hand einen Stab als Zeichen der Herrschaft. Vorn an der Kugel steht I · T · OP ·

In der Königlichen Sammlung; Mazzuchelli I XLV 7; Möhsen I 121.

16., (68 MM.)

M · ANTONIVS · FLAMINEVS · PROBVS · ET · ERV · VIR · Bärtiges Brustbild rechtshin.

COELO · MVSA · BEAT · Eine stehende Muse, von vorn gesehen, in der Rechten das Plectrum, die Linke auf die Lyra stützend, welche auf einer Säule steht. Im Abschnitt OP · IV · TV ·

In der Königlichen Sammlung; Mazzuchelli I LXI 1. (Horaz Od. IV 8 29.)

17., (56 MM.)

DANIEL · RHENERIVS · P · V · DIGNISSIMVS · Brustbild mit Mütze linkshin.

VIRTVTVM · INSIGNEM · MERITO · DAMVS · ECCE · CORONAM · Renieri auf einem Sessel sitzend, mit einem Buch in der Hand, wird von vier Frauen bekränzt; die eine ist durch Waage und Scepter als Gerechtigkeit, die zweite durch einen Schlangenstab als Klugheit bezeichnet, die beiden anderen haben keine Attribute · Im Abschnitt

IVLII · M · DELATVRRE ·
OPVS

In der Königlichen und in der Friedlaender'schen Sammlung; Mazzuchelli I Tafel XXXXIII VI.

D. Renieri (Patricius Venetus) war ein bedeutender Philolog und Jurist.

18., (88 MM.)

BARTHOLOMEVS · SOCINVS · IVRECOSVLTVS · EXCELLĒTISSIMVS . PVBLI' LECTOR · Brustbild linkshin mit Mütze.

LECTIO · BARTH · SO · Socinus auf dem hohen Katheder, umgeben von Zuhörern. Die Rückwand des Katheders biegt sich oben vornüber und bildet ein Schallbrett, es ist an seiner schmalen Seite mit einer stehenden Figur, einem Hercules ähnlich, verziert. Vor den Zuhörern sitzt ein Hündchen. Unten IV · M · DELAT · D · OP ·

Aehnlich wie hier nennt der Künstler sich auf seiner eigenen Medaille: Julius M. de la Turre (iuris utriusque) doctor.

Die folgenden Medaillen haben nicht Torre's Namen.

19., (45 MM.)

·GVIDO · ANTON · DE · MAFFEIS · EQVES · SEN · VERO · Brustbild mit Mütze linkshin.

COLVMNA · CIVIVM · PRVD · SVSTINET · PATR · Eine weibliche Figur, (Verona darstellend) vielleicht mit einer Mauerkrone auf dem Haupte, stützt sich auf eine von einer Schlange umwundene Säule, und reicht die Rechte dem vor ihr knieenden Senator.

Maffei Verona illustrata Th. II S. 154.

Die Medaille ist durchaus in Torre's Stil, und der Dargestellte war sein Schwiegervater, sie kann also dem Künstler mit vollster Sicherheit zugeschrieben werden.

Die Darstellung der KS. wird durch die Umschrift erklärt.

20., (53 MM.)

BERNARDINVS · INDIVS · PICTOR · V · Bärtiger Kopf linkshin.

Auf der Ks. ist das Bildniss des berühmten Bildhauers Alessandro Vittoria.

Maffei Verona illustrata Th. II S. 201 bildet nur die VS. ab, und giebt die obige Nachricht über die KS.

India war ein Veroneser, und nach der Abbildung zu urtheilen, kann die Medaille dem Julius della Torre zugetheilt werden.

21., (72 MM.)

GALEAZIVS · DE · BANDIS · EQVES · Brustbild linkshin mit langem Haar.

UROR · IN · SPE · Phönix über Flammen.

Königliche Sammlung.

Dem Stil nach ist diese Medaille gewiss von Julius della Torre.

22., (70 MM.)

HIERONYMVS · FRACASTORIVS · Brustbild mit Mütze und im Pelz, linkshin.

MINERVAE · APOLL · ET · AESCVLAP · SACRVM · Ein brennender Altar, unter dem eine Schlange hervorragt, links ein Buch und eine Sphäre, rechts ein Kranz und eine Lyra.

Maffei Verona illustrata II S. 177; Mazzuchelli I LXI 4.

Dieser berühmte Arzt lebte gleichzeitig mit Torre in Verona und war mit der Familie befreundet, aber ich möchte diesem die Medaille nicht sicher zutheilen.

Die folgende ist dagegen, dem Stil nach, sicher von Julius della Torre.

23., (62 MM.)

PRESSIT · AMOR · VT · AMANS · LOQVERER · Männliches Brustbild rechtshin, mit einem Barret, zu Seiten A I.

PROMISSA · PERPETVITATI · DATA · FIDES · Zwei verbundene Hände.

In der Königlichen Sammlung.

Wahrscheinlich sind A. I die Initialen des Namens des Dargestellten.

24., (60 MM.)

· IOANNES · MANNELLVS · FLORENTINVS · CI · Brustbild rechtshin mit Mütze. Unten steht · XXI . wahrscheinlich die Zahl seiner Jahre, er ist ganz jugendlich dargestellt.

Ohne Kehrseite.

In der Friedlaender'schen Sammlung.

Mazzuchelli I Tafel X II giebt ein ebenfalls einseitiges Exemplar, allein es ist MANNETVS abgebildet, während auf unserem sehr schönen Exemplar Mannellus deutlich steht. Obgleich die Medaille eine gewisse Aehnlichkeit mit denen des Julius della Torre hat, möchte ich sie ihm kaum zutheilen.

Es liessen sich noch manche Medaillen anführen, die man diesem Künstler zugeschrieben hat, wie die des Rhamnusius und des Niconitius. (Mazzuchelli Th. I Tafel LXIV 6, und XLII 4.) Die des Pierius Valerianus (Mazzuchelli Th. I Tafel

LXIV 4) hat nach dem Exemplar der Königlichen Sammlung wohl einige Aehnlichkeit mit seinen Arbeiten, ist aber künstlerisch vollendeter. Ein Zeitgenoss war er.

Cicognara spricht auch von einer Medaille auf eine Diamante aus der Familie; ich finde bei Litta dass Diamante Bevilacqua die Gattin des Antonio della Torre, eines Sohnes des Künstlers war, aber es ist mir nicht gelungen, diese Medaille zu finden. Eine kleine Medaille auf eine unbekannte Diamante ohne weitere Namensangabe habe ich im Katalog der Göthe'schen Medaillen-Sammlung No. 123 angeführt, aber diese hat Cicognara nicht gemeint.

FRANCESCO CAROTO.

Es hat zwei Maler Caroto gegeben, Brüder, deren Lebensbeschreibungen Vasari im Leben des Fra Giocondo, des Liberale und anderer Veroneser erzählt. (Ausgabe der Giunti III 1 S. 251.) Der eine hiess Johannes, Torre hat ihn auf der Medaille No. 14 dargestellt; der andere, Francesco, war 1470 geboren und starb 1546. Ohne Zweifel ist er identisch mit dem F. CAROTVS der folgenden Medaille, welche vor 1518 verfertigt wurde. Auf einem Gemälde im Städel'schen Museum zu Frankfurt am Main, einer Madonna, habe ich F. CHAROTVS gelesen, also auch da führt er, wie auf der Medaille, nur den Vornamen F., und ebenso steht Fr. Krotto 1528 auf einem Gemälde in S. Fermo zu Verona. (S. Vasari von Schorn Band III 2 S. 207 Anm.)

Ich kenne von ihm nur diese eine Medaille, welche auch Vasari, aber unrichtig beschreibt, er sagt jedoch, Caroto habe mehrere verfertigt. Die Skizzen zur Geschichte der Medaillenkunst kannten diese Medaille nur „aus überlieferten Nachrichten,“ worunter Cicognara zu verstehen ist.

Sie ist sehr gross, die Komposition der Kehrseite ausserordentlich kühn gezeichnet, in einem an Michelangelo erinnernden grossartigen Stil. Um so seltsamer nimmt sich die Nachricht in Nagler's Künstlerlexikon aus, Caroto habe sich in Pisano's Schule gebildet. Freilich wird dort dasselbe von allen Italienern die Medaillen gemacht haben, gesagt, wenn sie auch, wie Caroto, zwanzig Jahr nach Pisano's Tod geboren wurden.

(111 MM.)

: BONIFACIVS · GV · VII · MAR · MONTISFERR · PRIMOGENITVS · AQVENSIS · COMES · Knabenhaftes Brustbild linkshin, mit einem Haarnetz und einer Mütze, auf welcher eine Feder steckt und welche mit einer Medaille geziert ist.

VITIORVM · DOMITOR · Ein nackter, dem Hercules ähnlicher Mann, hinter welchem auch eine Keule steht, geisselt eine am Boden sitzende Frau, welche er an ihrem Haar gefasst hält und mit dem linken Fuss tritt; sie hat einen Beutel in der Hand. Rechts im Felde steht · F ·
CAR
OTI
· OP ·

Litta Fasc. LXIII bildet diese Medaille ab.

Der Dargestellte ist Bonifacius VI., welcher im Jahre 1518 seinem Vater Wilhelm folgte und 1530 starb. Die Medaille ist vor dem Jahre 1518 gemacht, da der Vater als lebend bezeichnet ist und da, wie Vasari sagt, Caroto bis zum Tode Wilhelm's an dessen Hofe zu Casale lebte.

Der Markgraf Wilhelm, welcher hier als VII. bezeichnet wird, heisst gewöhnlich der IX. Diese Zahlen wechseln je nachdem die alten Markgrafen aus dem Hause der Paläologen mitgezählt werden. Litta nimmt Anstoss daran, dass Bonifacius hier primogenitus genannt werde, während er unigenitus gewesen sei, allein Vasari erwähnt ausdrücklich auch Töchter des Markgrafen Wilhelm. OPVS CARO auf einer kleinen Medaille Karls des Kühnen und seines Schwiegersohns Maximilian, welche Heraeus Tafel XIV 12 und (ohne den Künstlernamen) Mieris Th. I S. 147 abbilden, ist gewiss nicht auf Caroto zu beziehen.

JOHANNES FRANCISCUS ENZOLA.

Auf einem Siegel, das dieser Künstler für die Stadt Parma geschnitten hat, nennt er sich JOVANNES · FRANCISCVS · HENZOLA · und auf der ersten der hier folgenden Schaumünzen Io. Fr. Enzola Parmensis; sie ist den anderen, auf welchen nur Io. Franciscus Parmensis steht, so vollkommen im Stil gleich, dass an der Identität des so bezeichneten gar nicht zu zweifeln ist, und dass Cicognara (V 413), welcher Enzola und „Jo. Franciscus Parmensis“ für zwei verschiedene Künstler hält, sicher irrt. Den Anlass zu diesem Irrthum gab, dass ein I · F · PARM, welcher fünfzig Jahre später geprägte ausserordentlich schöne kleine Medaillen geschnitten hat, allerdings nicht Enzola ist, sondern Johannes Franciscus Borzagna.

Die neun gegossenen Schaumünzen von Enzola, welche hier aufgezählt werden, haben fast sämmtlich Jahrzahlen, von 1456 bis 1475. Eine Zeitlang scheint er in Pesaro gelebt zu haben, da er mehrere Medaillen des Costanzo Sforza gemacht hat, welcher Pesaro beherrschte.

Cicognara's von Bolzenthal wiederholte Nachricht, Enzola habe bis 1513 gelebt, beruht wohl auch auf einer Verwechselung.

Seine früheren Medaillen bis zum Jahre 1471 sind klein, die späteren gross. Charakteristisch für ihn sind die Landschaften auf seinen Kehrseiten, phantastisch mit Architektur und kleinen Figuren ausgestattet, in malerischem Stil, dem Geist der Sculptur widersprechend; sie erinnern an die Reliefs des Vellano in Padua. Enzola war überhaupt ein Künstler ohne grosses Verdienst. Er hat auch Stempel für geprägte Medaillen geschnitten, die ich nach den gegossenen aufführe.

Seine fünf früheren Medaillen haben · V · F · zu Seiten des Kopfs des Dargestellten. Die Erklärung Voto Fecit will nicht ansprechen, da diese Buchstaben nicht auf der Seite stehen, wo der Künstlername ist.

Ich habe schon den Johannes Franciscus Borzagna erwähnt, Nagler nennt ihn irrig Johann Jacob Bonzagna, und schreibt ihm den Medaillon des Constantius Sforza zu, welcher von Enzola ist. Es liegt ein volles halbes Jahrhundert zwischen Enzola und Borzagna!

Die gegossenen Medaillen in chronologischer Reihe.

1456.

1., (42 MM.)

FR · SFORTIA · VICECOMES · MLI · DVX · IIII · BELLI · PATER · ET · PACIS · AVTOR · MCCCCLVI · Das Brustbild rechtshin, zu Seiten V · F ·

IO · FR · ENZOLAE · PARMENSIS · OPVS · Ein Windspiel vor einem Baume sitzend, eine Hand aus den Wolken nähert sich ihm.

Friedlaender'sche Sammlung; Möhsen I 112; Heraeus 57 4; Litta Fasc. I 3; Trésor I XVI 1.

Die Vorstellung der KS. war eins der Sinnbilder des Herzogs, er trägt dasselbe auf seinem Rock gestickt in einem Bilde von G. Campi, welches sich in einer Kirche bei Cremona befindet, siehe Litta Fasc. IX Th. I.

Sehr ähnlich seinem Bildniss auf dieser Schaumünze ist ein Marmorrelief, das früher in dem Corridor der Florentinischen Sculpturen in den Uffizien eingemauert war. Das Gegenstück bildet ein Relief von Herzog Friedrich von Urbino.

1457.

2., (46 MM.)

CICVS · III · ORDELAPHVS · FORLIVII · P · P · AC · PRINCEPS · Brustbild linkshin, zu Seiten V · F · · M · CCCCL VII

SIC · MEA · VITALI · PATRIA · EST · MICHI · CARIOR · AVRA · Ein gewappneter Ritter zu Ross, linkshin, vor ihm Flammen. Unter des Pferdes Leib IO · FR · PARMEN SIS ·

Litta Disp. 145 (die Aufschrift der KS. nicht ganz genau); Trésor Méd. ital. I XVI 4

Cecco Ordelaffi scheint hier als Curtius dargestellt zu sein.

1459.

3., (42 MM.)

Die Vorderseite von No. 1.

GALEAZ · MARIA · SFORTIA · VICECOMES · FR · SFORTIAE · MLI · DVCIS · IIII · PRIMOGENTS. Jugendliches Brustbild linkshin, zu Seiten des Halses MCCCC LVIIII, zu Seiten des Gesichts · V · · F ·

Friedlaender'sche Sammlung; Mazzuchelli I XI II; Möhsen I 112; Heraeus 57 3 ungenau; Litta Fasc. I 3.

Diese Schaumünze trägt zwar nicht den Namen des Künstlers, ist aber durch die VS. als seine Arbeit völlig gesichert. Seltsam dass auf der VS. 1456, auf der KS. 1459 steht.

Der gelehrte und sorgsame Möhsen glaubte, verführt durch den Namen Maria und ohne PRIMOGENiTuS zu beachten, Galeazza lesen zu müssen, und wunderte sich diese Tochter des Franz Sforza nicht in den genealogischen Tafeln zu finden. Wir würden dies nicht erwähnen, wenn nicht in den Skizzen zur Geschichte der Medaillenkunst S. 53 der Irrthum wiederholt und verschlimmert wäre, indem dort von „Galeaza Maria, der ältesten Tochter des Franz Sforza" wie von einer bekannten Fürstin gesprochen wird.

1461.

4., (44 MM.)

TADEVS · MANFREDVS · COMES · FAVENTIE · IMOLEQ · D · AC · INCLITI · GVIDATII . Brustbild linkshin, zu Seiten des Kopfs steht V · F ·, links im Felde vor dem Gesicht

VNI
CVS
GENI
TV ·

und rechts im Felde 1461 (unicus genitu schliesst sich an Guid'atii).

SOLA · VIRTVS . HOMINEM · FELICITAT · Eine fast nackte Frau auf einem Cippus sitzend, rechtshin; sie blickt zur Sonne empor, hält ein zu Boden gekehrtes Schwert und legt die Linke auf ein Rad, hinter ihr ein geflügelter Knabe. An dem Cippus steht

AC
CE
DA ·

Unten:

OPVS
IO · FR · PARMENSIS.

In der Sammlung der Brera zu Mailand. Litta Disp. 142; Trésor Méd. ital. II Tafel XVIII 2. In der Abbildung bei Litta ist FAVENTIA · NOLE (statt IMOLE) und PARIENSIS statt PARMENSIS (R und M bilden nur einen Buchstaben) irrig. Die Frau hat dort eine bärtige Maske am Knie.

Der Vater des Taddeo Manfredi hiess Guid' Antonio.

1471.

5., (44 MM.)

PETRVS · MARIA · RVBEVS · B'CETI · CO · AC · TVRIS · CLARE · FONR · Brustbild mit Mütze rechtshin.

DEVS · NOBIS · ADIVTOR · IOANNIS · FRANCISI · (sic) PARMEN · Der Graf, gewaffnet, rechtshin sprengend; unter dem Rosse · M ·

CCCCLXXI ·

Königliche Sammlung; Litta Fasc. XXIII; Trésor Méd. ital. II XVIII 3.

FONR bedeutet fondator, Pietro Maria de' Rossi Graf von Berceto hatte ein Schloss Torre Chiara erbaut, die Erklärung des Trésor: „Torre di Chiarafonte" ist falsch.

Die geprägte Medaille mit seinem Bildniss folgt unten.

1474.

6., (80 MM.)
CONSTANTIVS · SFORTIA · DE · ARAGONIA · DI · ALEXAN · SFOR · FIL · PISAVRENS · PRINCEPS · AETATIS · AN · XXVII · Brustbild linkshin.

SYDVS · MARTIVM · Ein Heer, welches über eine mit Thürmen befestigte Brücke in eine Landschaft hinaus zieht. An einem der Brückenthürme steht CO · SF ·
PISA
VRI ·
D ·
Am Fundament der Gebäude
MCCCCLXXIIII ·
Unten IO · FRA · PARMENSIS · OPVS ·

Litta Fasc. I No. 3.

DI · ALEXAN · bedeutet divi Alexandri.

1475.

7., (80 MM.)
Die identische Vorderseite.

INEXPVGNABILE · CASTELLVM · CONSTANTIVM · PISAVRENSE · SALVTI·PVBLICAE·MCCCCLXXV Das Schloss von Pesaro, auf dessen Zinnen Krieger sichtbar sind, im Hintergrunde das Meer. Unten IO · FR · PARMEN · (vertieft).

Friedlaender'sche Sammlung; Heraeus 58, 2 (sehr untreu abgebildet); Litta Fasc. I No. 4; Trésor Méd. ital. I VII 3.

Die Vorderseite von No. 6 ist beibehalten, obwohl ihr anno aetatis 27 nur zu jener Kehrseite mit 1474 passt, aber nicht zu dieser mit 1475. Ebenso ist es bei der folgenden.

1475.

8., (80 MM.)
Die identische Vorderseite.

QVIES·SECVRITAS·COPIA·MARTIS·HONOS·7·SALVS·PATRIAE·MCCCCLXXV · Costanzo Sforza in voller Rüstung linkshin sprengend. Der Helmschmuck ist ein Drache mit bärtigem Menschenhaupt und mit einer Löwenklaue die einen Ring hält. Auf dem Schilde ist ein Löwe. Ein Jagdhund begleitet den Ritter. Im Hintergrund eine reiche Landschaft mit Soldaten und Ackerbauenden. Unten IO · FR · PARMEN · (vertieft).

Diese Medaillen des Constantius Sforza geben über ein Gemälde des Melozzo da Forlì erwünschten Aufschluss. Er hat in einem Saale des Schlosses von Urbino eine Reihe von Bildnissen gemalt, die den Herzog Friedrich von Urbino und seine Freunde darstellen. Auf jedem dieser Gemälde übergiebt eine thronende Frau, eine Wissenschaft oder Kunst wie es scheint, einem knieenden Fürsten ein Buch. Diese Bilder sind zerstreut; ich kenne vier, zwei in unserem Museum und zwei in der Londoner National-Galerie. Eins der letzteren, dort mit No. 756 bezeichnet, stellt die Musik dar; der vor ihr knieende ist Constantius Sforza, diesen Medaillen von 1474 völlig gleich. Er war 1447 geboren, also zur Zeit als diese Bilder gemalt wurden, 1473 oder 1474, sechsundzwanzig Jahre alt, und so alt erscheint er auch auf dem Bilde. Dies Gemälde war früher im Palast Conti in Florenz, und ist in Litta famiglie celebri italiane Fasc. LXX abgebildet; dort wird der Dargestellte irrig für Guidubaldo, Friedrichs Sohn, gehalten, welcher ein Kind von einem Jahre oder zwei war als das Bild gemalt wurde!

Auf einem andern Bilde dieser Reihe, in Berlin, ist Friedrich selbst dargestellt, an seinem auffallenden Profil sogleich kenntlich, das aus vielen Medaillen und aus dem Gemälde des Piero della Francesca in den Uffizien bekannt ist.

Dies Berliner Bild gehört zwischen die beiden Londoner, wie sich aus der Aufschrift ergiebt, welche sich über alle hinzieht, dem Namen und den Titeln des Herzogs Friedrich, ähnlich der Inschrift im Hofe des Schlosses von Urbino.

Wen die beiden andern Bilder, das zweite in Berlin und das zweite in London, darstellen, weiss ich nicht.

Ein fünftes in Windsor befindliches, auf welchem Herzog Friedrich und seine Begleiter einem vortragenden Lehrer zuhören, hat andre Verhältnisse, allein es kann recht wohl in die Reihe der Gemälde dieses Saals im Schlosse zu Urbino gehört haben.

Ohne den Namen des Enzola, doch dem Stil und den Dargestellten nach, ist die folgende Schaumünze unzweifelhaft von ihm.

1475.

9., (78 MM.)

ALEXANDRO · SFORTIAE · DIVI · SFORTIAE · FILIO · IMPERATORI · INVICTISS · Brustbild des Alexander Sforza linkshin.

CONSTANTIVS · SFORTIA · DE · ARAGONIA · FILIVS · BENEMERITO · PARENTI · D · D · MCCCCLXXV · Brustbild des Constanzo Sforza linkshin.

Goethe'sche Sammlung; Olivieri Zecca di Pesaro (Bologna 1773) S. XX Tafel IV 1; Litta Fasc. I No. 1.

Zweifelhaft scheint es, ob eine bei Olivieri a. a. O. No. 11 abgebildete Medaille des Costanzo auch von Enzola's Hand ist; sie hat auf der KS. eine Ansicht von Pesaro aus der Vogelperspektive.

Herr Armand führt S. 27 zwei Kehrseiten mit dem Namen des Enzola an, deren Vorderseiten unbekannt sind.

(63 MM.)
IHOANNIS · FRANCISCI · PARMESIS · OPVS · MCCCCLXVIII · Kampf eines Reiters gegen zwei Krieger zu Fuss.

(63 MM.)
IHOANIS · FRANCISCI · HENZOLE · AVRIFICIS · PARMENSIS · OPVS · 1467 · Vier nackte geflügelte Kinder spielend, eins von ihnen sitzt.

Ich habe diese beiden Kehrseiten nicht gesehen, Herr Armand führt nicht an wo sie sich befinden, noch ob sie abgebildet sind, ich wiederhole also genau seine Beschreibungen.

Enzola's geprägte Medaillen.

1457.

10., (42 MM.)
DIVAE · BLANCHINAE · CVMANAE · SIMVLACRVM · MCCCCLVII · Ihr Brustbild mit dem Schleier über dem Haar, rechtshin; es steht gleichsam auf Flammen. Zu Seiten ∘V∘ und ∘F∘

IO · FRANCISCI · PARMENSIS · OPVS · Ein hoher festungsartiger Thurm mit Zinnen, auf denen ein kleiner Vogel, von vorn gesehen, sitzt; ein Stern oder die Sonne steht über dem Thurm. Zu Seiten sind zwei kleine Stäbe, an denen Taschen hängen, etwa Pilgerstäbe.

Königliche Sammlung; Litta Fasc. XXIII, Rossi Tafel 1.

Bianca Pellegrini aus Como war die Geliebte, dann die Gemahlin des Pietro Maria Rossi, dessen Guss-Medaille von 1471 vorn unter No. 5 beschrieben ist. Er erbaute das nach ihr benannte Schloss Rocca Bianca, und starb 1482.

Die Pilgerstabe bedeuten wohl, dass das Paar in der Burg nach einem bewegten Leben Ruhe gefunden hatte.

Unzweifelhaft von Enzola ist auch die folgende dünne münzenartige Medaille ohne seinen Namen:

11., Silber (35 MM.).
PETRVS · MARIA · RVBEVS · B'CETI (Berceti) CO · AC · TVRIS · CLARE · FONDATOR · Sein Bildniss rechtshin, im Harnisch.

DIVE · BLANCHINE · R · (Rubeae?) SIMVLACRVM · C · B · (Comitissae Berceti?) Ihr Brustbild, darüber eine kleine Sonne, welche ihre Strahlen über sie ergiesst.

Königliche Sammlung.

Torre Chiara war eine andre Burg die P. M. Rossi erbaut hat.

Rossi, dessen gegossene Medaille von 1471 vorn unter No. 5 beschrieben ist, hatte sich 1454 auf seine im Kriege erworbenen Besitzungen zurückgezogen, und in den nächsten Jahren das Schloss Torre Chiara erbaut, welches durch die Pracht der Architektur und der Gemälde berühmt war. Da diese Gründung auf der Medaille erwähnt ist, so kann diese nicht vor 1454 gemacht sein, sie ist aber wohl sicher gleichzeitig mit der vorhergehenden, also von 1457.

MANTUA.

CHRISTOPHORUS DES JEREMIAS SOHN, UND MELIOLUS.

Ich stelle hier zwei Künstler zusammen, deren Arbeiten im Stil so sehr übereinstimmen, dass sie nothwendig Schüler desselben Meisters gewesen oder, was noch wahrscheinlicher ist, dass sie identisch sind: der bisher Christophorus Hierimia oder Hieremia genannte und Meliolus.

Der erstere hat, soviel mir bekannt ist, nur zwei Medaillen gemacht. Auf der einen steht CHRISTOPHORVS HIERIMIA im Abschnitt so eng, dass kein Raum für mehr Buchstaben blieb, allein auf der zweiten steht vollständig CHRISTOPHORVS HIERIMIAE · F · Mag dies F filius oder fecit bedeuten, Hierimiae ist ein Genetiv, und der Künstler heisst also: Christophorus des Hierimias Sohn. Dass Hierimias die graecisierte, im Mittelalter gebräuchliche Schreibung des Namens Jeremias ist, wurde von manchen Schriftstellern übersehen, man hielt Hierimia für einen Familiennamen sogar für einen Ortsnamen, Arneth nennt den Künstler Christoph von Hierimia.

Erwähnen will ich, ohne Werth darauf zu legen, dass Vasari im Leben des Brunelleschi einen Bildhauer Jeremia di Cremona nennt, der 1430 gearbeitet hat; dieser könnte der Zeit nach der Vater des Christophorus sein.

Nach einer andern Nachricht wäre Christophorus aus Mantua gewesen. Raphael Maffeius Volaterranus schreibt in seinem Werke Commentariorum urbanorum libri, im 21. Buch: Andreas Cremonensis Pium II. iconicum numismate expressit, in quem est Campani epigramma; Christophorus autem Mantuanus Paulum II., Lysippus vero eius nepos adolescens Xistum IIII. Mirumque in ea domo vel feminas nullo praeceptore picturas omnes ab ipsa natura delineare edoctas, cera etiam fingere solitas fuisse.

Hier ist nun in der Angabe der Vaterstädte gewiss ein Irrthum, für Andreas Cremonensis sollte es Andreas Pratensis heissen, denn wie wir nachher zeigen werden, ist Andreas Guazzalotti aus Prato gemeint, welcher wirklich die Medaille Pius des II. gemacht hat, und vielleicht darf man annehmen, dass auch Christophorus irrig Mantuanus statt Cremonensis genannt wird; dann würde es passen, dass Jeremias von Cremona sein Vater war.

Meliolus, von dem wir gar keine Nachricht haben, hat sich nur mit diesem Namen bezeichnet; wären Christophorus und er identisch, so würde der Künstler Christophorus Hieremiae filius Meliolus, Cristoforo Miglioli Sohn des Geremia aus Cremona geheissen haben. Aber dies sind nur Vermuthungen.

Beiderlei Werke stimmen durchaus überein. In beiden ist der antikisierende

Stil des Mantegna unverkennbar, besonders in der Gruppierung der Figuren und in der Gewandung. Auch darin stimmen sie überein, dass die Bildnisse als Büsten mit sehr weit hinabreichenden Bruststücken dargestellt sind.

Ich muss hier noch einige Verwirrungen erwähnen, die der Aufklärung bedürfen.

Bolzenthal scheint Meliolus für Camelius gehalten zu haben, er sagt, die Namen klängen ähnlich; aber Meliolus entspricht dem italienischen Miglioli, Camelius dem italienischen Gambello.

Andrerseits ist Meliolus mit Sperandeus identificiert worden. Litta sagt bei Gelegenheit der mit dem Namen Meliolus bezeichneten Medaille des Ludwig Gonzaga (Fasc. XXXIII Parte IV No. 4): Sperandio Miglioli scultor Mantovano fu l'autore della medaglia, ed è l'istesso cui si attribuisce il busto eretto nel 1517 al Mantegna u. s. w. Ich weiss nicht, woher Litta den Familiennamen Miglioli für Sperandio entnommen hat. Jedenfalls ist Sperandio nicht identisch mit Meliolus, das beweisen die Medaillen beider auf's sicherste.

Meliolus hat die fünf Medaillen, die ich kenne, nur mit sacravit oder dicavit, nicht mit fecit, bezeichnet; daraus darf man nicht schliessen, wie es geschehen ist, er sei nur der Besteller gewesen, denn auch Sperandio schrieb auf eine seiner Medaillen (Priscianus) Sperandeus dedit.

Für die Zeitbestimmung dieser beiden Künstler — oder dieses Künstlers — geben die beiden Arbeiten des Christophorus keinen Anhalt, seine Medaille auf den 1458 verstorbenen König Alphons von Neapel ist dem Stil nach unzweifelhaft später als dieses Jahr, und die andere stellt den Augustus dar. Die Arbeiten des Meliolus reichen von 1474 bis spätestens 1489, die erste bezieht sich auf ein Ereigniss von 1474, die zweite und sechste sind 1475 bezeichnet, die fünfte muss vor 1484 gemacht sein, die dritte und vierte höchst wahrscheinlich vor 1489.

Herr E. Müntz tadelt in einem Artikel über die Einleitung meiner Arbeit, (Revue critique d'histoire et de littérature vom 8. März 1880) dass ich den Christophorus so spät, 1474, setze, während Herr Armand ihn als den drittältesten in der Reihe aufführt, um 1445. Herr Müntz sagt, Christophorus habe 1468 für Paul II. gearbeitet; dies bestätigt also eher meine Meinung als die, er habe 1445 gearbeitet. Herr Müntz fährt dann fort, der Goldschmied Nicolino di Geremia, 1433 und 1442, sei der Vater des Cristoforo gewesen; der Vater des Cristoforo di Geremia muss aber doch Geremia geheissen haben.

Zu meinem Bedauern muss ich noch einer Berichtigung Raum geben. Die „Weimar'schen Kunstfreunde" sagen in dem mehrfach angeführten Aufsatze, die beiden Arbeiten des Christophorus seien von so verschiedenem Stil, dass sie wohl von zwei gleichnamigen Künstlern, Vater und Sohn, verfertigt seien. Dies ist nicht richtig, sie stimmen gänzlich überein; der Irrthum entsprang wohl der Meinung, die Medaille des Alphons sei während seines Lebens, also vor 1458, gemacht. An der Medaille des Augustus wollten die Weimar'schen Kunstfreunde „die Wirkungen einer gebildeteren späteren Kunst spüren, Raphael's Schüler schienen dem Geschmack die Richtung gegeben zu haben." Allein auch hierin wird man ihnen nicht beistimmen, der Stil hat nicht Verwandtschaft mit Raphaels Schule, sondern mit dem der Schule des Mantegna. So ungern man auch dem immer zutreffenden Urtheil Goethe's widerspricht, in diesem Falle kann man nicht umhin, abzuweichen.

CHRISTOPHORUS DES JEREMIAS SOHN.

1., (75 MM.)

ALFONSVS · REX · REGIBVS · IMPERANS · ET · BELLORVM · VICTOR · Die Büste des Alfons, rechtshin, im Harnisch, welcher reich mit Figuren verziert ist, unten die Krone.

CORONANT·VICTOREM·REGNI· MARS·ET·BELLONA · Der König auf dem Throne sitzend, von den beiden Göttern gekrönt. An dem Streifen, welcher den Abschnitt bildet, steht CHRISTOPHORVS · HIERIMIA ·

Friedlaender'sche Sammlung; Trésor Méd. ital. I XVII 1. Heraeus 31 III.

2., (72 MM.)

CAESAR · IMPERATOR · PONT · PPP · ET · SEMPER · AVGVSTVS · VIR · Die Büste des Augustus mit Eichenkranz, Harnisch und Mantel linkshin.

CONCORDIA · AVGG · Augustus, welcher den geflügelten Caduceus hält, und eine Frau mit einem Füllhorn im Arm, reichen einander die Rechte. Innerhalb des Caduceus steht dIX; an dem Streifen, welcher den Abschnitt bildet CHRISTOPHORVS · HIERIMIAE · F· Im Abschnitt S · C ·

Friedlaender'sche Sammlung.

Die Darstellung der Kehrseite und beide Umschriften sind nach verschiedenen römischen Münzen, zum Theil missverständlich zusammengestellt, der Titel Semper Augustus beginnt erst zu Constantins des Grossen Zeit; Vir ist wohl eine Erinnerung an IIIVIR, das dIX im Caduceus soll vielleicht PAX heissen.

Herr Armand führt S. 9 noch eine Medaille des Paptes Sixtus IV. ohne den Namen des Cristoforo auf, aber er sagt, dass der Kopf die Wiederholung der Medaille des Guazzalotti, und die Kehrseite nach der des Augustus (No. 2) kopiert sei, dass diese Medaille also wahrscheinlich nicht Cristoforo zugeschrieben werden könne.

Es ist vorn gesagt, dass nach Raphael Volaterranus Cristoforo eine Medaille von Paul II. gemacht habe; mit seinem Namen bezeichnet ist keine der zahlreichen Medaillen dieses Papstes, und es hat auch keine derselben Aehnlichkeit im Stil mit den bezeichneten Arbeiten unseres Künstlers.

MELIOLUS.

1., (62 MM.)

CHRISTIERNVS · DACIE · REX · CVI · ENSIS · ET · DEVS · III · SVB-MISIT · REGNA · Brustbild Christian's linkshin, im Harnisch, darunter eine Krone.

TALIS · ROMAM · PETIIT · SISTI · QVARTI · PONT · MAX · ANNO · III · Ein Reiterzug, rechtshin. An dem Streifen, welcher den Abschnitt bildet, steht MELIOLVS · SACRAVIT ·

Danske Mynter Th. I S. 120 No. 33, Tafel III 1. Trésor Méd. ital. II XIX 2. Beide Abbildungen sind nicht gelungen. Schive, Norge's Mynter in Middelalderen, Christiania 1865, Tafel XIII 36.

Im Jahre 1474 war König Christian I. von Dänemark, Schweden und Norwegen in Rom; diese Medaille wird wohl während seines Aufenthalts in Mantua gemacht sein. Die Vorderseite ist der des Alphons von Neapel, von Christophorus, sehr ähnlich in der Anordnung.

2., (80 MM.)

LVDOVICVS · II · MARCHIO · MANTVAE · QVAM · PRECIOSVS · XPI · SANGVIS · ILLVSTRAT · Brustbild rechtshin, mit Mütze, der Harnisch ist mit einem siebenköpfigen geflügelten Drachen geziert; unter der Brust ein Helm, dessen Kessel mit einer ringförmig gebogenen Pflanze, auf der ein kleiner Vogel sitzt, verziert ist (ein Abzeichen der Gonzaga, siehe unten die Medaille von Ruberto); vor der Brust das Wappenschild (das Kreuz mit vier Adlern) und hinter der Brust ein andres Schild.

FIDO · ET · SAPIENTI · PRINCIPI · FIDES · ET · PALLAS · ASSISTVNT · Der gewaffnete Markgraf auf dem Throne sitzend, rechtshin, vor ihm stehen Fides und Minerva. Im Abschnitt MELIOLVS · SACRAVIT · ANNO · MCCCCLXXV ·

Litta, Fascicolo XXXIII No. 4.

Es ist Ludwig III., der hier secundus marchio genannt ist. Das Blut Christi wird auch auf Mantuanischen Münzen oft erwähnt, ein Tropfen ward in S. Andrea gezeigt.

Minerva ist hier als Sapientia gemeint.

3., (55 MM.)

MAGDALENA · DE · GONZAGA · MARCHIONISSA · ET · C · Brustbild linkshin, mit einem Haarnetz.

NIL · RECTA · FIDE · SANCTIVS · Ein aufgeschlagenes Buch vom Rücken gesehen, darüber zwei gekreuzte Zweige, auf welchen eine Taube sitzt. Auf dem Strich, welcher den Abschnitt bildet, steht MELIOLVS · DICAVIT vertieft.

Universität zu Bologna; Trésor Méd. ital. II XIX 1; Litta Fasc. XXXIII Th. III No. 82.

Das bei Litta abgebildete Exemplar hat MILIOLVS DICAV ·, da diese Worte eingegraben sind, konnten sie auf jedem Exemplar wechseln.

Magdalena heirathete im Jahre 1489 den Johann Sforza von Pesaro; da sie hier nicht als seine Gattin bezeichnet ist, wird die Medaille vor der Heirath verfertigt sein.

4., (55 MM.)

In der Universität von Bologna befindet sich eine zweite nach einem anderen Modell gegossene; die Aufschrift der VS. ist dieselbe, nur fehlt das DE, und das Haarnetz ist mit einer Haube vertauscht. Die KS. entspricht zwar der von No. 3, ist aber ebenfalls von einem anderen Modell.

5., (72 MM.)

D·FRANCISCVS · GON · D · FRED · III · M · MANTVAE · F · SPES · PVB · SALVSQ · P · REDIVI · Jugendliches Brustbild rechtshin, mit einer Kappe und einem Harnisch.

ADOLESCENTIAE · AVGVSTAE · Stehende weibliche Figur, rechtshin, in der Rechten einen Korb haltend, über welchem eine Rolle mit der Aufschrift CAVTIVS schwebt, vor ihr am Boden eine Flamme. Auf dem Streifen, welcher den Abschnitt bildet, steht MELIOLVS · DICAVIT ·

Königliche Sammlung; Universität von Bologna; Litta, Fascicolo XXXIII No. 6, dort fehlt der Künstlername.

REDIVI steht wohl für redivivae. Da Franz Gonzaga hier als Thronfolger bezeichnet ist, muss die Medaille vor dem Jahre 1484 gemacht sein, in welchem sein Vater starb. Damit stimmt auch sein jugendliches Ansehen und die Aufschrift der KS., er war 1466 geboren.

Herr Armand hat (S. 40 No. 3) auf die folgende Medaille aufmerksam gemacht, die wenn sie auch den Namen des Meliolus nicht hat, ihm mit Wahrscheinlichkeit zugeschrieben werden kann.

6., (50 MM.)

LODOVICVS · GONZAGA · PROTHO · APOSTOLICVS · Jugendliches Brustbild linkshin, mit Mütze und Gewand; am unteren Ende der Büste ein kleiner Beutel mit zwei Schnüren.

ANNO . CHRISTI · MCCCCLXXV · darunter M · S, diese beiden Buchstaben sind vertieft.

Trésor Méd. ital. I Tafel XXXII 3.

Herr Armand erklärt das M · S: Meliolus Sacravit. Das Jahr 1475 fällt in die Zeit der Arbeiten des Meliolus, der auch andre Prinzen von Mantua dargestellt hat, und die Medaille ist in seinem Stil, auch schön genug um für sein Werk zu gelten.

Dieser Ludwig war ein Sohn des Markgrafen Ludwigs III. Er wurde 1468 Coadjutor seines Bruders des Kardinals und Bischofs von Mantua Franz Gonzaga, und nach dessen Tode 1483 Bischof von Mantua. Der kleine Beutel mit Schnüren unter dem Brustbild ist vielleicht ein Amtszeichen des Protonotars.

LYSIPPUS.

In der Stelle des Raphael Volaterranus, welche vorn bei Christophorus angeführt wurde, hiess es: Lysippus „eius nepos" habe eine Medaille von Sixtus IV. gemacht; erkennen lässt sie sich nicht, keine der mir bekannten Medaillen dieses Papstes zeigt den Namen des Lysippus. Ebenso wenig habe ich andre Nachrichten über Lysippus gefunden. Dagegen kann ich zum ersten Male eine mit seinem Namen bezeichnete Medaille nachweisen und ihn so in die Reihe der Künstler einführen. In dem seltnen Kupferwerk des berühmten Petavius, einem kleinen Quartbande, welches den Titel führt: Pa. P. in Francor. curia consilia: antiquariae supellectilis portiuncula, Parisius (so) 1610, ist unter mannichfaltigen Alterthümern und Münzen die Medaille abgebildet, welche hier in einer treuen Kopie gegeben wird.





Die Tracht des Dargestellten und der Stil, soweit er sich aus der Abbildung des Petavius erkennen lässt, stimmen zu der Nachricht des Raphael Volaterranus, dass

Lysippus in die Zeit des Papstes Sixtus IV. gehört, und es ist daher wohl nicht zu bezweifeln, dass der dort genannte Lysippus der Künstler ist der diese Medaille verfertigt hat, wenn auch sein Stil von dem seines Oheims Cristoforo abweicht. Aus der Stelle des Raphael von Volterra darf man wohl schliessen, dass auch die Frauen dieser Familie Medaillen modelliert haben, und daraus ergiebt sich wieder, wie unvollständig unsre Kunde von den Medaillen-Künstlern dieser Zeit ist.

Der Name Lysippus mag ein Pseudonym sein; es gab in jener Zeit auch einen Pyrgoteles; er hiess Lascaris und lebte in Padua (Fiorillo kleine Schriften Th. II S. 194), aber auch Tydeus, Jason, Theseus kamen als wirkliche Vornamen in dieser Epoche der neu erwachten Freude am klassischen Alterthums vor.

Mit der von Petavius abgebildeten Medaille des Lysippus haben manche ohne Künstlernamen Aehnlichkeit, sie gehören auch sicher in seine Zeit, ja einige sind nachweislich um 1470 und 1480 verfertigt. Hierzu gehören die zahlreichen Medaillen auf Joh. Aloysius Tuscanus (Königliche Sammlung; Mazzuchelli I XIX), und einige von ihnen haben auf der Kehrseite L P ohne Beziehung auf die dargestellten Gegenstände, sowohl zu Seiten des Wappens als zu Seiten einer Minerva; man könnte also diese Buchstaben Lysippus Pictor lesen.

Andre hierher gehörige sind: Jo. Fr. Marascha, (Königliche Sammlung; Trésor Méd. ital. II XXXI 1); Franciscus Maximus (Massimo), (Friedlaender'sche Sammlung; Monographie des Principe Massimo, 1860); Franciscus Vitalis von Nola, nicht der etwas spätere Schriftsteller dieses Namens, mit dem Androclus auf der KS. (Königliche Sammlung; und mit andrer KS. Mazzuchelli I LXXVI 4).

JO. FR. RUBERTO,

nicht Ruberio, verfertigte 1484 oder im folgenden Jahre zu Mantua die hier beschriebne Medaille. Sie erinnert durchaus an die wenig frühere desselben Fürsten, welche Meliolus gemacht hat, Ruberto war gewiss aus derselben Schule. Der Reiterkampf auf der Kehrseite seiner Medaille ist vortrefflich komponiert, die Ausführung beider Seiten zierlich.

(52 MM.)

FRANCISCVS · MARCHIO · MANTVAE · IIII · Jugendliches Brustbild linkshin mit einer Kappe und im Harnisch, welcher mit einem Vogel, der auf einem Zweige sitzt, geziert ist.

FAVEAT · FOR · VOTIS · Reiterkampf. Vertieft steht auf dem Strich, der den Abschnitt abschneidet, IO · FR · RUBERTO · Im Abschnitt sind Waffen dargestellt, auf einem Schilde steht EPO ·

In der Königlichen Sammlung. Zwei Exemplare sind in der Universität und im Archiginnasio zu Bologna, das letztere ist besonders schön. Auf allen drei Originalen steht deutlich RVBERTO, so dass die Lesung Litta's (Fasc. XXXIII No. 7): IO · FR · RVBERI · OPVS unrichtig sein wird.

Franz Gonzaga ist hier ganz jugendlich, doch schon als Markgraf dargestellt; er ward 1466 geboren und gelangte 1484 zur Regierung; ohne Zweifel ist die Medaille aus diesem Jahr oder den nächstfolgenden.

Das EPO auf dem Schilde bedeutet Epos, und bezieht sich auf Virgil, wie sogleich bei Talpa nachgewiesen wird.

Der Vogel auf einem gebogenen Zweige ist auch ein öfter wiederkehrendes Abzeichen der Gonzaga, als Kehrseiten-Typus findet es sich auf einer Medaille des Ludovico Gonzaga (Litta Fasc. XXXIII No. 3).

BARTULUS TALPA

hat zwei Medaillen für Mantuanische Fürsten, Vater und Sohn, verfertigt, deren spätere sich auf ein Ereigniss von 1495 bezieht; die ältere kann in den Jahren 1478 bis 1484 verfertigt sein, da sie aber der zweiten sehr ähnlich ist, möchte man beide für gleichzeitig halten, so dass der Sohn die Medaille des Vaters hätte machen lassen.

Diese beiden Medaillen sind nicht von grossem Werthe, sie haben etwas konventionelles in der Behandlung der Bildnisse.

1., (82 MM.)

FREDERICVS · GON · MAN · MAR · III · Brustbild mit Mütze linkshin.

Eine Tafel, auf welchnr EPO steht umgeben von zwei Lorbeerzweigen. Unten BARTVLVS · TALPA ·

In der Königlichen Sammlung.

Friedrich I. regierte von 1478 bis 1484. EPO steht auch auf häufigen kleinen Münzen von Mantua, auf deren Vorderseite VIRGILIVS · MARO dargestellt und genannt ist, es bedeutet also Epos. Seltsamer Weise hat Winckelmann ein Exemplar einer solchen Münze für eine antike und für ein Unicum gehalten, welches Virgil's wirkliches Bildniss uns überliefere. S. seine Briefe an Freunde in der Schweiz S. 168.

2., (76 MM.)

FRANCISCVS · GON · MAN · MAR · IIII · Bärtiges Brustbild mit Mütze linkshin.

VNIVERSAE · ITALIAE · LIBERATORI · Curtius springt in die Flammen. Im Abschnitt BARTVLVS TALPA ·

Litta Fasc. XXXIII No. 12.

Franz II. regierte von 1484 bis 1519. Die Kehrseite bezieht sich ohne Zweifel auf seinen Sieg über die Franzosen unter Karl VIII. bei Fornovo am Taro, im Jahre 1495.

Der Zeit und dem Orte, weniger dem Stile nach könnte man diesem Künstler die Medaille der Julia Astallia zutheilen, allein das Bildniss ist weit besser und individueller als seine Arbeiten.

(62 MM.)

DIVA · IVLIA · ASTALLIA · Jugendliches, fast kindliches Brustbild bis zu den Hüften, linkshin.

VNICVM · FOR · ET · PVD · EXEMPLVM · Phönix über Flammen, linkshin, zur Sonne die aus Wolken strahlt, emporblickend.

Königliche Sammlung; Kaiserliche Sammlung in Wien; Goethe'sche Sammlung No. 186; Trésor Méd. ital. II XLI 6, im Text ungenau und ohne Erklärung.

Nach der Umschrift der KS.: unicum fortitudinis et pudicitiae exemplum, scheint dies das Mädchen zu sein, dessen Geschichte Bandello in seinen Novellen (I, VIII) erzählt, doch nennt er nur den Namen Julia, nicht Astalli. Sie wurde von einem Diener des Bischofs Ludwig Gonzaga von Mantua (1483—1510) entehrt, und stürzte sich in ihrer Heimath Gazzuolo im Fürstenthum Bozzolo in den Oglio. Der Bischof liess sie, da sie nicht in geweihter Erde ruhen durfte, auf dem Platze von Gazzuolo bestatten, und errichtete ihr dort ein Denkmal. Die Umschrift der Kehrseite passte also sehr wohl für dies Mädchen, aber es ist selbst den Anfragen in Mantua nicht gelungen, die Identität der Julia von Gazzuolo und der Julia Astallia nachzuweisen. Und ebenso zweifelhaft bleibt es, ob dies eine Arbeit des Talpa ist.

J. FRIEDLAENDER.

BEMERKUNGEN ÜBER DEN ZUSAMMENHANG VON WERKEN A. DÜRER'S MIT DER ANTIKE.

Indirekter Zusammenhang lässt sich vielfach nachweisen. Der Stich Mantegna's, den Kampf von Seeungeheuern darstellend, den Dürer kopiert hat, geht wohl auf ein antikes Sarkophagbasrelief zurück. Das Pferd des Ritters, bei Ritter, Tod und Teufel, stammt, vermittelt durch Verrocchio's Colleoni, von den Pferden auf der Markuskirche. Und ähnliche Fälle. Von direkten Zusammenhange ist mir jedoch nur ein Fall bekannt: auf einer die Versuchung des hl. Antonius darstellenden, sehr guten Zeichnung von 1521 (Heller, S. 110, No. 79) scheint die halbnackte Frau ohne Vermittlung nach einem antiken Werke gezeichnet zu sein. Das Verhalten Dürer's ist wichtig, weil es zeigt, in welchem Maasse er seiner künstlerischen Existenz nach zu den Quattrocentisten gehört. Die Meister des XIV. Jahrhunderts, auch wo sie das Nackte darstellen, gehen doch nirgends vom Nackten aus. Ihre Phantasie produziert die Gestalten gleich innerhalb ihrer Gewandung und mit dieser zugleich. So lange diese Anschauung dauerte, war die Antike machtlos; erst von dem Augenblicke an,

wo das Nackte das gleichsam Gegebene war, zu dem das Gewand später erst hinzutrat, begann die Antike die vorhandenen Anschauungen umzustossen. Bei Raphael lässt sich der Umschlag von der quattrocentistischen zur cinquecentistischen am Schönsten beobachten; es ist der, der seine frühere Epoche von der zweiten abtrennt. Bei Dürer hat dieser Umschwung nie stattgefunden. Interessant ist es nun, zu beobachten, wieweit ihm ein Anstoss wenigstens, der zu einem solchen Umschwunge hätte führen können, sich dargeboten hätte, und dies der Grund, weshalb ich die Resultate von zwei Untersuchungen dieser Richtung hier näher in Betracht ziehen will, die neuerdings von Wickhoff und Lehrs gemacht und in den Mittheilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung zu finden sind. Wickhoff weist direkten Einfluss der Antike an verschiedenen Stellen nach (I, S. 413 ff), indem er eine vielbesprochene Zeichnung der Albertina zum Ausgang nimmt, auf der auch Thausing (L. D. 85) bereits Dürer als Nachahmer antiker Arbeit nachzuweisen versucht hat.

Dürer's Handzeichnungen haben (im Gegensatze zu fast allen Blättern Raphael's z. B.) das Eigenthümliche, dass sie, bis auf wenige Ausnahmen, in gewissem Sinne fertig gemacht zu sein scheinen, um als Zeichnungen an sich ihre besondere Existenz zu haben. Vielleicht geschah dies, um sie so zu Verkaufsgegenständen zu stempeln. Dies Bestreben zeigt sich besonders auch darin, dass von Dürer, wo die Zeichnung das Papier nicht ganz bedeckte, aus, wie es in der That scheint, rein äusserlichen Gründen allerlei Kleinigkeiten noch darauf gesetzt worden sind, die den leeren Raum füllten und den allgemeinen Anblick abrundeten. Mir scheint das vorliegende Blatt in diese Kategorie zu gehören. Es sind da verschiedenartige Darstellungen mit einander verbunden zu sehen, die ursprünglich ohne Zusammenhang waren. Da steht rechts am Rande ein Türke, der einen in der Hand haltenden Todtenkopf betrachtet. Vielleicht Aristoteles? Vor ihm liegt ein Buch auf dem Boden. Daneben steht ein seltsam kugelförmiges Gefäss auf drei Beinen mit der Inschrift LVTVS, und neben diesem wieder ein lorbeergekrönter Apollo, der in höchst gezierter Armbewegung Pfeil und Bogen nach der einen Seite hält. Geben wir, was diese Figur anlangt, Wickhoff das Wort (l. c. 415): „Als Dürer's Vorlage dürfen wir einen Torso ansehen, dem Kopf, Flügel, Hände und Bogen fehlten, an dem aber die Haltung der Arme und Beine sowie der Bogenansatz an der rechten Wade vollkommen deutlich waren. Auch der Kopf scheint von der Antike beeinflusst zu sein, vielleicht sogar von dem zugehörigen aber abgebrochenen Kopfe der Statue, denn anders wären die völligen, gerundeten Formen nicht zu erklären". Wickhoff hat, um diesen Vermuthungen Nachdruck zu geben, Holzschnitte der beiden in Vergleich gebrachten Figuren beigefügt. Er ist seiner Sache so sicher, dass er später „den in Venedig nach den antiken Marmor zeichnenden Dürer" als festen Begriff verwendet und näher zu bestimmen versucht.

Die Idee, dass Dürer gerade in Venedig, und zwar gelegentlich seiner ersten Reise dahin, nach der Antike gezeichnet habe, verdankt Wickhoff Thausing, der für diese Reise energisch eintritt und nach weiteren Beweisen für sie aus ist. Auf demselben Blatte, über der oben beschriebenen Darstellung und unabhängig von derselben, sehen wir drei Löwenköpfe, oder lieber: Löwenmasken, alle drei nach demselben Modell in anderen Ansichten, sehr kräftig und stark modelliert, mit der Feder gezeichnet. Thausing (L. D. S. 85) will in ihnen Studien nach einem der beiden alterthümlichen Löwen erblicken, welche die die Piazzetta dei Leoni vom Markusplatze abtrennende Schranke zieren, und zwar soll Dürer sie 1494 nach der Natur an Ort

und Stelle gezeichnet haben. Ephrussi hat dieses in Zweifel gezogen. Woher den Löwen in diesem Falle die starken Wimpern und Barthaare gekommen wären, welche Dürer's Zeichnung aufweist. Die Antwort scheint mir erlaubt: daher, dass Dürer sie zugesetzt hat. Dass diese Löwen nicht nach der Natur, sondern nach plastischer Vorlage gezeichnet worden sind, scheint mir unzweifelhaft. Man vergleiche sie zum Beispiel mit den in Antwerpen nach der Natur gezeichneten Löwen (Publ. des Berl. K. Kupf. Kab.) oder mit dem Löwen beim hl. Hieronymus. Aber dass sie gerade 1494 in Venedig nach den genannten Löwen der Piazzetta gezeichnet seien, will mir nicht einleuchten, da sie mit noch anderen antiken Löwenköpfen die grösste Aehnlichkeit haben und da Dürer dergleichen in Nachbildungen kleineren Formats auch in Nürnberg erlangen konnte. Denn auch die volle lange Mähne der drei Masken entspricht der der venetianischen Löwen nicht und die ist von Dürer offenbar n i c h t zugesetzt, da sie auf allen drei Köpfen genau dieselben Linien zeigt.

Thausing war, was den Apollo anlangt, der Meinung gewesen, die Figur sei von Dürer allerdings nach irgend einer plastischen Vorlage gezeichnet. Ich stimme dem bei. Aber mir scheint der Umstand, dass die Gestalt, in sehr gelinden Anklängen doch nur, dem genannten Erostorso entspricht, in keiner Weise die Konjektur zu zu rechtfertigen, Dürer selbst habe die Antike vor sich gehabt und, wie Wickhoff durchführt, in falscher Weise gleichsam restauriert. Ich schliesse mich Thausing an: Dürer fand das Figürchen, dessen Entstehung wir nicht kennen, irgendwo und zeichnete es.[1])

Wickhoff geht nun weiter in Erklärung der Zeichnung. Der bisher beschriebene Inhalt des Blattes füllt nur die kleinere rechte Seite desselben aus: auf der grösseren, linken, durch einen Strich vom Reste abgetrennten Seite haben wir in figurenreicher Komposition Europa vor uns, wie sie vom Stiere davongetragen wird inmitten eines Zuges phantastischer Seegeschöpfe, die, meist auf Fischen reitend, sie begleiten. Thausing hatte auf Lucian verwiesen, Wickhoff führt ausserdem Ovid an. Für die auf dem Stiere in knieender Stellung reitende Europa verweist er auf die den antiken Mithrasdarstellungen zu Grunde liegenden Stieropfer, welche Nicke mit gezücktem Schwerte auf dem Rücken des Opferstieres knieend darstellen, dem sie mit der linken Hand das Haupt zurückbiegt. Zwar soll hier direktes Anlehnen an dergleichen Darstellungen Seitens Dürer's nicht angenommen werden, aber ich bestreite auch den indirekten Zusammenhang. Es handelt sich bei solchen Untersuchungen nicht um das Mögliche, sondern um das Wahrscheinliche. Nehmen wir z. B. folgenden Fall. Die im vorigen Hefte des Jahrbuches von Dr. Friedlaender publizierte Medaille von Boldu (Taf. XVI) zeigt auf dem Reverse einen auf dem Delphine reitenden Arion. Ephrussi hat auf dem Titelblatte seiner kleinen Schrift Un voyage inédit d'Albert Dürer eine Federzeichnung Dürer's im Holzschnitte gegeben, die zu dessen reizendsten Blättern gehört. Als hätte er eben ein Stück auf der Geige vollendet, die er, neben sich, auf den

[1]) Zu dem von Wickhoff zur Deutung des Gefässes mit der Inschrift LVTVS Vorgebrachten bemerke ich ausserdem, dass Dürer's Verkündigung Mariae, im Leben der Maria, im Vordergrunde ein ähnliches Gefäss zeigt (nur dass die Füsse hier ganz kurz sind), aus dem, als Blumentopf, eine Lilie herauswächst. Nehmen wir demnach die aus unserem Lutus oben herausfahrenden Linien, die Wickhoff als Dampf deutet, für Halme irgend einer Pflanze, die damit angedeutet werden sollte, so wäre das Geheimniss damit, ziemlich prosaisch allerdings, aufgehellt. Fictilia antiquus primum sibi fecit agrestis Pocula, de facili compositque luto heisst es bei Tibull.

Rücken des Delphines stützt, oder auch, als wolle er zu spielen beginnen und erwarte den günstigen Moment, giebt dieser Arion eine so ächte Beobachtung der Natur zu erkennen, dass, wer je Geigenspieler in solchen Lagen gesehen hat, erstaunen wird über Dürer's Blick. Diese Figur nun entspricht, was den Sitz und die Stellung der Beine anlangt, durchaus der obengenannten italienischen, genauer: venetianischen Medaille (von 1457) und auch beim Delphin könnte man sich auf eine nahe Verwandtschaft steifen. Sollte Dürer deshalb auch diese Medaille aber bei seiner ersten venetianischen Reise etwa gesehen und unter ihrem Einflusse seinen Arion gezeichnet haben, der offenbar in diese frühesten Zeiten gehört? Ich glaube, man würde da doch zuweit gehen.[1]) Ebensogut könnte für Dürer's Entführung der Europa die in der Gaz. des B. A. 1874 S. 267 abgebildete antike Gemme herangezogen werden.

Suchen wir nach dem Datum unseres Blattes, so scheint es mir nicht in das Jahr 1494, sondern in die Zeit zu gehören, in welcher die der Komposition des, dem Raube der Europa verwandten, Raubes der Amymone gehört: die allerersten Jahre nach 1500. In dieser Ansicht bestärkt mich die mit 1503 gezeichnete Federzeichnung eines auf einem gezäumten Fische reitenden Meerweibes, mit einem Füllhorn in der Hand, auf dessen Spitze ein Amor tänzelt, ein Blatt, das in Erfindung und Ausführung zu den Figuren gehört, welche die entführte Europa umgeben. Auch den erwähnten Arion setze ich in diese Zeit. Es sind die Jahre, in denen Dürer am vollsten unter dem Einfluss der italienischen Romantik stand, als deren Hauptvertreter Barbari und Mantegna seiner, Muster zur Nachahmung bedürftigen Phantasie reichlichen Stoff lieferten.

Von Dürer's Verhältniss zu diesen beiden Künstlern handelt die zweite Hälfte des Wickhoff'schen Aufsatzes, und besonders der an seinen Inhalt hier anknüpfende Aufsatz von Lehrs.

Wickhoff hatte die (von Ephrussi in der Gaz. des B. A. zuerst publizierte) Dürer'sche Federzeichnung eines Apollo, die das Brittische Museum besitzt, auf Barbari zurückgeführt. Lehrs nimmt das auf und geht weiter: ihm zufolge soll der gegen Ende des Quattrocento wiedergefundene Apoll von Belvedere die erste Quelle dieses Dürer'schen Apollo sein. Und da dieser nun wieder in enger Verwandtschaft mit Dürer's berühmten Adam von 1504 steht, so würde, wäre die Vermuthung wahr, der Antike auch von dieser unerwarteten Seite her entscheidender Einfluss auf die deutsche Kunst eingeräumt werden müssen.

Lehrs ist sehr vorsichtig. Er nimmt nicht etwa an, dass Dürer hier „nach dem Marmor gezeichnet habe", er lässt den Apollo des Brittischen Museums nach einer Vorlage entstanden sein, die ihrerseits vielleicht erst vom Apollo von Belvedere inspiriert worden wäre: immerhin aber, er stellt den Apollo von Belvedere und den Adam des Kupferstiches von 1504 zur Vergleichung nebeneinander, und wie dieser Gedanke aufgenommen worden sei, zeigt die jüngst erschienene Schrift des Dr. Thode, der bei Besprechung des Marcantonschen Stiches des Apoll von Belvedere auf Lehrs's

[1]) Ich ergreife die Gelegenheit, noch ein Wort über Ephrussi's Schrift zu sagen. Einige von ihm darin zur Durchführung seiner überraschenden kleinen Entdeckung benutzten Landschaften von Dürer's Hand (im Besitz von Grahl in Dresden) sind, was die Faktur und was die handschriftlichen Bemerkungen darauf anlangt, von einem Wiener Kunsthistoriker angezweifelt worden. Die Blätter rührten nicht von Dürer her, sondern seien Hans B. Grien zuzuweisen. Ich glaube dass diese Ansicht unrichtig ist. Die Zeichnungen und die Schrift sind beide von Dürer's Hand.

Vermuthung eingeht.[1]) „Der Dürer'sche Adam nichts weiter als eine Umwandlung des Apollo von Belvedere!" schliesst der Passus, in dem Dr. Thode die Entdeckung bespricht.

Ich möchte wissen, ob nicht auch schon Wickhoff an den Apollo von Belvedere gedacht und ihn aus guten Gründen dennoch unerwähnt gelassen hat. Denn so überraschend die Aehnlichkeit scheint, wenn der Gedanke zuerst ausgesprochen wird, so wenig bestätigt diesen ersten Eindruck die genauere Vergleichung. Der Apollo von Belvedere schreitet weit aus, in fliegendem Gange kommt er daher, als sei die Bahn unter seinen Füssen aus Wolken gebildet; der Apollo des Brittischen Museums könnte schreiten, könnte aber auch als Halt machend angenommen werden, der Adam aber steht. Der Adam zeigt die von der Antike übernommene Beinstellung, die schon eine der einzelnen Figuren um Nicola Pisano's Kanzel von Pisa hat und die, von Verrocchio als Schulmodell ausgearbeitet, in der Mitte des Quattrocento eine solche Verbreitung erlangte, dass Perugino's stehende Gestalten sie fast ausnahmslos haben. Ihre Eigenthümlichkeit ist, dass die Oberschenkel der Beine bis zum Knie ziemlich zusammenhalten und vom Knie abwärts erst entschieden auseinandergehen. Das Spielbein empfängt dadurch einen eigenthümlichen Knick nach innen. Beim Apoll von Belvedere dagegen gehen die Beine, vom Hüftansatz ab, schreitend auseinander und die Knie zeigen keine Neigung, sich einander zu nähern. Auch ist Dürer's Adam eine eine nach festen Maassen und Prinzipien komponierte Figur, und es haben diese Maasse nichts gemein mit denen der Antike oder gar denen, die sich speziell bei einer Ausmessung des Apollo von Belvedere herausstellen würden.

Dieser Unterschied zwischen dem Adam von 1504 und dem Apollo von Belvedere, der ein so absoluter ist, dass sich bei beiden Gestalten kein Anklang gemeinsamer Eigenschaften findet, ist um so auffallender, als ein anderer Apollo Dürer's: der den Bogen spannende Apollo neben Diana mit der Hirschkuh in der Beinstellung eher an den Apollo von Belvedere erinnert. Thausing wiederum, der den Apoll von Belvedere überhaupt unerwähnt lässt, betont eine gewisse Aehnlichkeit des den Bogen spannenden Apollo Dürer's mit der Beinstellung des Adam von 1504. Ich finde vielmehr, dass diese fehlt. Das energische Auftreten des den Bogen spannenden Apollo geht allerdings weit über die göttliche, keiner Anstrengung erst bedürftige Kraft des Apollo von Belvedere hinaus, unterscheidet sich darin aber eben wieder von dem einfachen Dastehen des Adam. Auch beim Apollo Vischer's von 1532 (Abguss im Neuen Museum) denkt man an den von Belvedere. Zugleich erinnert er an Barbari, auf den ja auch Dürer's den Bogen spannender Apollo mit der Diana zurückgeführt wird, der zugleich aber wieder für mein Gefühl soviel von Signorelli hat, dass ich ihn zuweilen direkt auf diesen zurückführen möchte. Ebenso weisen der Christus (B. 20) und der hl. Sebastian (B. 55) auf Signorelli. Ich stelle diese Bemerkungen hier zusammen, weil es mir wünschenswerth scheint, dass diese Fragen aufgenommen und gründlich durchgesprochen werden.

Wickhoff und Lehrs' Aufsätze haben als letzten Zweck das Bestreben, neues Beweismaterial zu schaffen für Dürer's Venetianischen Aufenthalt um 1494. Ich selbst glaube an diese erste Reise, für die ich lange vor Thausing eingetreten bin. Dies aber schlösse nicht aus, dass Barbari zwischen 1494 und 1506 in Nürnberg gewesen

---

[1]) Die Antiken in den Stichen Marc Anton's etc. von Henry Thode, Dr. phil. Leipzig, bei Seemann, 1881.

wäre und durch periodisches Wirken seinen künstlerischen Einfluss dort gesichert hätte. Der Anonymus des Morelli nennt Barbari „Jacomo de Barberini Veneziano", und sagt von ihm: che andò in Alemagna e Borgogna e presa quella maniera etc. Barbari ging also nicht nur nach Burgund, wohin er, als Dürer 1506 in Venedig erschien, schon abgereist war, sondern vorher auch nach Deutschland. Man könnte annehmen, er habe, nachdem er 1500 in Nürnberg erschienen, es 1504 oder 1505 dann wieder verlassen und Dürer gehofft, ihn in Venedig wieder zu finden; statt dessen musste dieser dort nun vernehmen, dass sein alter Meister nach Burgund gegangen sei. Ungewiss ist das Alles. Ersichtlich aber ist, dass Dürer bis 1500 mehr unter dem Einfluss Mantegna's und Signorelli's stand, und dass nun erst auch der Barbari's eintritt. In der Offenbarung Johannis sehe ich noch keine Spur von Barbari. Die Antike scheint für Dürer nicht existiert zu haben.

H. GRIMM

NOTIZ.

[EIN EINBLICK IN REMBRANDT'S SCHÜLER-ATELIER.] Wie für P. P. Rubens die Heranziehung seiner zahlreichen Schüler zur Beihilfe an seinen eignen Werken den hervorragendsten Zug in dem Verhältniss zu seinen Schülern bildet, so können wir in der Stellung Rembrandt's zu seinen Schülern gerade das Gegentheil als charakteristisch bezeichnen: die durchaus eigenhändige Durchführung der eigenen Werke und die Beförderung möglichster Selbstständigkeit in den Schülern. Während daher für Rubens in dieser umfangreichen und mannigfachen Betheiligung seiner Schüler an der Ausführung seiner Werke der Hauptgrund zu der auf den ersten Blick vielleicht paradox klingenden, aber durchaus richtigen Behauptung des rühmlichst bekannten Rubensforschers Henry Hymans liegt, dass wohl kein anderer grosser Meister der Malerei so wenig bekannt sei, als gerade Rubens, so ist es Rembrandt's Werken gegenüber durchaus ungerechtfertigt, von „Ateliergeheimnissen" zu sprechen. Damit ist jedoch nicht jedes Zusammenarbeiten Rembrandt's mit seinen Schülern ausgeschlossen. In dem, gelegentlich der Insolvenzerklärung Rembrandt's aufgenommenen Inventar seiner ganzen Habe kommt eine nicht unbeträchtliche Zahl von Bildern vor, die als „overschildert" oder „geretuckeert van Rembrandt" bezeichnet sind. Die meisten darunter stellen ein Stillleben, eine sogen. Vanitas (eine Zusammenstellung von Gegenständen, die auf den Tod Bezug haben) dar; muthmasslich waren es Uebungsstücke der Schüler, die der Meister verbesserte. Bei einigen andern derartigen Bildern des Inventars scheinen aber Kopien der Schüler nach Kompositionen des Meisters von diesem — vielleicht auf besondere Bestellung — übergangen zu sein.

Als ein Werk dieser letzteren Gattung habe ich schon früher eine der beiden unter Rembrandt's Namen gehenden Grablegungen in der Dresdener Galerie bezeichnet (Nr. 1320 des Katalogs von 1880). Wir haben darin die gute Kopie eines Schülers nach dem gleichen Bilde des Meisters in der Pinakothek zu München vor uns, welches zu der für den Prinzen Friedrich Heinrich gemalten Passionsfolge gehört. Nachdem sie nahezu zwei Jahrzehnte in seinem Atelier gehangen hatte, zog der Meister sie aus irgend einem Anlass hervor, übermalte in wenigen grofsen Zügen die Hauptfiguren

und setzte seinen Namen mit der Jahreszahl 1655 (so erscheint sie mir, und damit stimmt die Behandlungsweise) darauf. Eine zweite durch des Meisters Handschrift als solche bezeichnete, eigenhändig retouchierte Schulkopie ist jetzt in der Pinakothek zu München in dem früher Bol zugeschriebenen grofsen Opfer Isaaks dadurch festgestellt, dafs die vom Rahmen verdeckte Inschrift gefunden wurde, deren grofse charakteristischen Züge sofort die Hand Rembrandt's erkennen lassen. Sie lautet: *verandert en geretukeert door Rembrandt 1636.* Das bekannte Bild der Ermitage zu St. Petersburg (No. 792), welches Rembrandt nach der Inschrift darauf 1635 vollendete, hatte er durch einen seiner Schüler kopieren lassen und retouchierte diese Kopie muthmafslich auf Wunsch eines Käufers. Hier aber hat sich der Meister nicht damit begnügt, in einigen wenigen grofsen Zügen den Hauptfiguren mehr Charakter und dadurch dem Ganzen mehr Haltung zu geben: er hat hier vielmehr die Schülerarbeit vollständig und zwar prima mit fettem Pinsel übermalt. Freilich in der hastigen, etwas handwerksmäfsigen Weise, wie dies geschehen ist, unterscheidet sich die Kopie wesentlich vom Originale und zeigt sich die geringe Freude, mit der der Künstler an eine derartige Arbeit ging. Dass solche Wiederholungen nicht seine Gewohnheit waren, ja dass sie vielmehr gegen seine Künstlerehre verstiefsen, scheint aus der ausdrücklichen Bemerkung „*verandert*" in der oben erwähnten Inschrift (obgleich diese Veränderungen nur geringfügige sind) hervorzugehen.

Auch eine in neuester Zeit vom Berliner Kabinet auf der Versteigerung der Sammlung Bale in London erworbene Handzeichnung, eine in Bister lavierte Federzeichnung der Verkündigung Mariä wirft ein interessantes Licht auf das Verhältnifs von Lehrer zu Schüler im Atelier Rembrandt's. In der Art, wie in eine ziemlich ängstlich behandelte Zeichnung mit wenigen kräftigen Strichen der Rohrfeder eine grofsartige Auffassung, eine tief ergreifende Wirkung hineingelegt ist, zeigt sich die gewaltige Ueberlegenheit des Meisters über seine Schüler und zugleich die Art, wie er ihre Arbeiten zu revidieren pflegte. Ein ähnliches Verfahren beobachtete Rembrandt wohl auch gegenüber den Oelstudien seiner Schüler, als welche wir jene im Inventar erwähnten „geretukeerte vanitas" aufgefasst haben, von denen leider bisher keine bekannt geworden ist.

An der Hand dieser Zeichnung und der oben genannten beiden Gemälde werden sich wohl mit der Zeit eine grössere Zahl ähnlicher Werke, in denen Rembrandt Arbeiten der Schüler durch seine meisterhaften Korrecturen gewissermassen zu seinem Eigenthum umgeschaffen hat, nachweisen lassen. Namentlich für die Kenntnifs der Handzeichnungen Rembrandt's wird eine Prüfung der zahllosen auf seinen Namen gehenden Blätter gewifs nicht ohne Früchte bleiben. Denn wie die Bestimmung der Gemälde des Meisters durch die verhältnifsmäfsig kleine Zahl von Kopieen oder gar eigenhändig von ihm retouchierter Schulkopieen sehr erleichtert wird, so wird das Studium seiner Handzeichnungen nicht nur durch die zahlreichen Fälschungen und Nachahmungen aus verschiedenen Zeiten, sondern namentlich durch den Umstand erschwert, dafs er seine Schüler Kompositionen, mit denen er selbst beschäftigt war, im Wetteifer wieder und wieder entwerfen und theilweise wohl auch direkt nach seinen Entwürfen kopieren liess, sodafs uns von manchen Darstellungen Dutzende von tüchtigen, unter sich sehr verwandten oder gar übereinstimmenden Zeichnungen erhalten sind.

BODE.

JAN VAN SCOREL.

Jener Sturm im Augustmond 1566, der mit so zerstörender Gewalt über die kirchlichen Kunstdenkmäler der Niederlande hintobte und in einigen Tagen mit den Vermächtnissen einer ganzen reichen Kulturperiode aufräumte, hat Holland schwerer betroffen, als die flandrischen Provinzen. Hier ist gar manches vor der Flut bei Seite geschafft und in der Folge sorgsam bewahrt worden, darunter jene Meisterwerke, die freilich nun zum Theil wie ein Wunder vor uns stehen. Aber in den nördlichen Staaten war es anders; denn hier kam eine bilderfeindliche Religionspartei zur Herrschaft. Wer zum ersten Male die Städte unserer nordwestlichen Nachbarn besucht, wird nicht ohne Trauer jene weiten, fast völlig leeren gothischen Hallen durchwandeln, eingedenk des Standes der Künste im XV. Jahrhundert und des hier unersetzlich Verlorenen.

Daher giebt es kaum eine so dunkle Partie in der Geschichte der Malerei als die der altholländischen Schule, keine, wo man von einer zusammenhängenden Kenntniss noch so weit entfernt ist. Diese Ueberzeugung drängt sich weniger auf beim Lesen überschaulicher Kompendien der Kunstgeschichte, als gegenüber den Gemälden, wo wir mit unserem Latein in der Regel bald zu Ende sind. Die Trümmer, die sich in Privathänden, in Rathhäusern und in den Nachbarländern erhielten, oder fürs ferne Ausland geliefert worden waren, sind ohne Namen und gehen zum Theil versteckt unter Bezeichnungen aller beliebigen Schulen, Nationen, Meister. Die Rekonstruktion aus den zerrissenen Bruchstücken interessiert aber nicht blos die Holländer, die sie bis vor kurzem wenig genug interessiert hat. Bei den lebhaften nachbarlichen Beziehungen wird auch die Geschichte der so hochinteressanten niederrheinischen Malerei eine Folge zusammenhangsloser räthselhafter Fragmente bleiben, ohne die Orientierung in Holland.

Zuweilen trifft man Unica mit Namen, die Ueberlieferung und Biographen verloren haben; — so in Spanien den Urheber des köstlichen Fonseca-Altars in der Kathedrale zu Palencia, „*Juan de Olanda*" (1505), und jenen Ferdinand Sturm aus Zierikzee, den Meister des italianisierenden Retablo der Evangelisten-Kapelle von Sevilla. Dann giebt es wieder Namen und Biographien einst gefeierter, selbst jenseits der Alpen genannter Meister, deren Lebenswerk vernichtet oder verschollen, deren Namen ein leerer Schall geworden ist. Wird es je gelingen, Arbeiten eines Albert van Ouwater und so mancher anderen zu van Mander's Zeit noch wohlbekannten Holländer nachzuweisen?

Ein Beispiel, dass ein solcher Verschollener wieder in seiner vollständigen Figur zum Licht des Tages erstehen kann, ist Jan van Scorel, der Maler, den man in seinem Jahrhundert als den Eröffner eines neuen Zeitalters ansah, oder wie Frans Floris sagte, als den „Erleuchter und Bahnbrecher unserer Kunst" *(lanteeren-drager en straet-maker)*, — der Mann, für den ich mir jetzt die Geduld des Lesers erbitte. Geduld ist hier keine Phrase, denn es möchte wenige Maler geben, die unserem heutigen Geschmack so wenig zusagen.

Vor vierzig Jahren kannte man von Jan van Scorel so gut wie nichts. Seine grossen Hauptwerke, die Kreuzigung auf dem Hochaltar der Oudekerck von Amsterdam, die Flügel der Marienkirche von Utrecht, für die er das Kanonikat daselbst erhalten hatte, die Tafel zu Gouda, sein letztes grösstes Werk, der Hochaltar in Delft: sie waren von den Ikonoklasten verbrannt worden oder ins Ausland verkauft. Als Michiels im Kupferstichkabinet zu Paris nach ihm fragte, ergab sich, dass dort nicht ein Blatt nach Scorel vorhanden war, ja nicht einmal sein Name vorkam. So konnte es geschehen, dass, als die Boisserée's mit noch etwas naiver Kritik den ersten Versuch einer Eigenthumsvertheilung ihrer Bilder unternahmen, das Werk eines anderen, alterthümlicheren, ungleich sympathischeren Künstlers, wie man lange geglaubt hat, Kölners, wahrscheinlich aber eines Haarlemer Malers (der gewiss nicht Jan Joest von Calcar ist), des „Meisters vom Tode der Maria", Scorel untergeschoben, und damit ein Pseudo-Scorel in die Welt eingeführt wurde. Erst als im Jahre 1840 der Kölner Maler Eberhard Burel in der Abtei Steinfeld in der Eifel ein figurenreiches, bezeichnetes und datiertes Stück Scorel's fand und mit diesem die bekannten Gemälde in der Pinakothek zu München verglichen werden konnten, waren die ersten Grundlinien zur Wiederherstellung seines Bildes gewonnen. Seitdem dann die Gründung städtischer und kirchlicher Museen in Haarlem nnd Utrecht Asyle geschaffen hat, in welchen alles, was bisher in Stadthäusern, Hospitälern, Gildehäusern verborgen war, hervorgezogen und zugleich der von Jahr zu Jahr wachsenden Centrifugaltendenz der Kunstwerke entzogen wurde, sind noch mehrere Hauptwerke des Meisters zum Vorschein gekommen. Diese veranschaulichen nicht nur ganz vortrefflich das, was der Geschmack der Zeit an ihm pries, sie geben uns auch noch andere Begriffe von ihm, als die schätzbare Lebensbeschreibung Karel van Mander's vermuthen liess. Diese Gemälde endlich reichen auch vollkommen hin, uns in den Stand zu setzen, ihn in anonymen oder falschbenannten Werken mit mehr oder weniger Sicherheit wiederzuerkennen.

LEBEN.

Dieser Maler, der sich selbst auf seinem Bildnisse Jan van Scorel nennt, von seinem Geburtsdorfe Scorel (jetzt Schoorl) bei Alkmaar, und also wohl keinen Familiennamen hatte, war am 1. August 1495 geboren. Nachdem der frühverwaiste Knabe bis zu seinem vierzehnten Jahre mit Erfolg die lateinische Schule besucht (wo sein Talent sich u. A. in mit dem Federmesser in hörnene Dintenfässer geschnitzten Figürchen geäussert haben soll), lernte er die Kunst drei Jahre lang zu Haarlem bei Willem Cornelisz., einem Maler von wüsten Sitten, der den anstelligen Schüler gewinnsüchtig ausbeutete; im ersten Jahre verdiente er ihm mehr als hundert Gulden. Damals schon

erklärte sich seine Neigung zum Landschaftlichen. Nach überstandenem Wochendienst wandelte er Sonntags in den „*lustigen Bosch*", Bäume zu malen, „ganz verschieden von anderen Malern". Solche frühste Versuche, irgend eines Theils der Sichtbarkeit Herr zu werden, lassen durchs ganze Leben eine Spur zurück. Man sieht es seinen Landschaften an, dass bei ihm Detailstudien aus dem Pflanzenreich (wie bei jedem echten Landschafter) eine Jugendpassion gewesen sein müssen. Insonderheit muss er in Studien alter Baumstämme (wie Salvator Rosa) irgendeinmal das höchste Glück der Nachahmung gefunden haben. Es giebt wenig Bilder, wo er nicht, in die Mitte des Vordergrundes etwa, einen knorrigen Stamm hinpflanzt, an dessen vom Regen abgespülten Wurzeln er seinem Helden ein Ruheplätzchen ausgesucht hat. Bald ist es ein altersmatter Patriarch, aus dessen dürrem Geäst als später Trieb ein Fächer grünen Gezweigs hervorragt, wie die mit der letzten Kraft emporgehaltene Fahne des versinkenden Lebens; bald ein einsames Eichbäumchen, dessen zierliche Krone in scharfen Konturen die hellblaue Luft durchschneidet. Ueberhaupt aber kann er sich in keiner Historie, und nur selten selbst im Bildniss versagen, in einer immer eigenthümlichen, oft reichen, poetisch komponierten Scenerie, sich landschaftlich gleichsam gütlich zu thun. Darin liegt ein Unterschied Scorel's von seinen Zeit- und Gesinnungsgenossen, denen das Architektonische, die ornamentale Phantastik über die landschaftliche Natur zu gehen pflegte. Später fügte er dann zu dieser Vertrautheit mit Kräutern, Rinden und Büschen auch den Blick für den grossen Linienzug südlicher Gebirge, den klaren Duft ihrer sonnengetränkten Fernen, das Helldunkel lauschiger Thäler; — und in dieser Verquickung des Kleinen und Grossen, Heimischen und Fremden, Realen und Phantastischen liegt der eigene Reiz seiner Landschaften.

Von Haarlem siedelte er über nach Amsterdam, wo er dann in einem der ersten holländischen Maler der Zeit, Jacob Cornelisz. van Amsterdam einen Lehrer fand, der ihn in alle Geheimnisse der hoch ausgebildeten Technik der Zeit einführen konnte. Im Kolorit hat er dessen Schule auch nie verläugnet. Der Meister Jacob hielt ihn wie einen Sohn, setzte ihm eine jährliche Summe aus und erlaubte ihm, einige Stunden für sich selbst zu malen. Seine Gemälde, von denen einige wenige mit dem Monogramm bezeichnet sind, während andere, zum Theil berühmte Anonymi auf Grund jener ihm mit Wahrscheinlichkeit zuerkannt werden können, zeigen einen dem Lucas von Leiden und Dürer verwandten Geschmack. Sie wimmeln von individuellen meist unschönen Physiognomien, die oft mit zeichnendem Pinsel auf kleinem Raume bis in die subtilsten Falten hinein verfolgt sind; aber selbst in ihnen klebt ihm eine gewisse Manier an, die sich mit dem Naturalismus mischt, und am meisten in der etwas überladenen Ornamentik und in den Modekostümen uns auffällt. Wie es scheint, malte er abwechselnd in zwei ganz verschiedenen Verfahrungsweisen: er hat eine pastose, unsäglich vollendende, die Farbe wie Email aufsetzende Technik; und daneben einen körperlosen, flüssigen, durchsichtigen Auftrag meist trüber Farben, die sich nach der dunklen und kalten Hälfte des Farbenkreises hinziehen, und wo die feinen Züge wie mit farbigem Stift eingetragen scheinen. Die eine Manier hat die Herodias in der Galerie des Haag, die andere das Paradies in Cassel.

Von Amsterdam ging Scorel nach Utrecht, wo damals Jan Gossaert aus Maubeuge im Dienste des Bischofs Philipp von Burgund lebte. Da dieser damals seine italienische Reise bereits hinter sich hatte, so kann Scorel durch seinen Umgang zu dem Plan seiner Fahrt nach Welschland angeregt worden sein. Nach van Manders

Erzählung war er indess damals zum wüsten Trinker und Raufbold herabgesunken, sodass Scorel „vor ihm in Gefahr des Lebens war."

Ueber Köln reiste er nach Speier, wo er sich in Baukunst und Perspektive unterrichtete. Auch diese Studien hat er stets festgehalten, nicht blos zu malerischen Zwecken: er verbesserte den Hafen von Harderwyck (1549), baute Deiche an der Zype, vertiefte die Vecht und andere Flüsse. Auch in Strassburg, in Basel grüsste er das Handwerk; nirgends hielt es ihn lange, doch lange genug, um Gemälde seiner Hand zurückzulassen, denn er „that mehr in einer Woche als andere in einem Mond." Bei Dürer hat er längere Zeit geweilt, nur die beginnenden Religionszerwürfnisse scheuchten ihn weg. Im Begriff Deutschland zu verlassen, gewann er die Freundschaft eines kärthner Edelmanns, der ihn auf seinem Schloss zu Steier gern bei sich behalten hätte; er wollte ihm seine Tochter zur Frau geben, aber Scorel bewahrte das Bild der Tochter seines Lehrers in Amsterdam, die er als hübsches zwölfjähriges Kind verlassen hatte und mit der er sich nach Vollendung seiner Wanderjahre zu verbinden hoffte. Dort malte er das Altarbild von Obervellach.

Dann zog er über die Alpen nach Venedig. Dort wo Tizian, damals auf der Höhe seiner Schaffenskraft, seine herrlichsten, nie von ihm wieder erreichten Werke schuf, fand der Niederländer Aufträge. Ein Kunstfreund des XVI. Jahrhunderts, der im Jahre 1531 eine Art Cicerone, die erste Schrift dieser Art, zusammenstellte, fand im Hause des Zuanne Ram in S. Stefano ein kleines Bild der Flucht nach Aegypten von Scorel, und bei Gabriel Vendramin eine Maria mit Joseph in der Wüste, — die er doch wohl in Venedig gemalt haben wird. Noch sah er bei Francesco Zio einen Untergang Pharao's (die Jahreszahl 1512 ist ein Versehen). Das Fragment einer solchen Darstellung befindet sich unter dem Namen Otto van Veen in der Liechtensteinschen Galerie (No. 1106), aber es ist in der Art Heemskerks.

Während er in Venedig weilte, kam eine Gesellschaft von Pilgern an, die sich nach Palästina einschiffen wollte, darunter mehrere Landsleute. Ein kunstliebender Beguinenpater aus Gouda überredete ihn, sich anzuschliessen. Diese Reise war von Einfluss auf seine Zukunft. Mit seinem Malergeräth ausgerüstet, hatte er Gelegenheit, reiche landschaftliche Studien an den Küsten und auf den Inseln des Mittelmeeres und dann im Morgenlande zu sammeln; zuerst in Cypern und Creta: Gebirge, Schlösser, Städte nahm er auf. In Jerusalem angekommen, führte ihn der „bei Türken und Juden hochangesehene" Guardian des Sionsklosters nach den denkwürdigen Punkten der Umgegend, und machte mit ihm eine Tour das Jordanthal hinauf. Seine Aufnahme der heiligen Stadt, des hl. Grabes, der Jordanlandschaft dienten ihm später, figurenreichen Darstellungen biblischer Vorgänge den genius loci einzuhauchen. Christus, wie er den Oelberg hinab der Stadt zureitet und vom Volk begrüsst wird (Domkirche zu Utrecht, Gedenktafel des Dechanten Lochorst), die Bergpredigt, der Durchgang durch den Jordan unter Josua's Führung wurden später mit Hülfe solcher Reiseskizzen ausgeführt. Von Venedig aus sandte er dem Pater ein Gemälde des ungläubigen Thomas, das noch am Ende des Jahrhunderts in der Kapelle zu Bethlehem zu sehen war.

Hier trat er denn auch selbst in den Orden der Ritter oder Brüder vom Heiligen Grab, dessen Mitglieder er später in mehreren grossen Bildnissreihen porträtiert hat. Die Aufnahme in diesen Orden der Jerusalemsbrüder (auch Ritter Gottes von Jerusalem genannt), geschah durch den Guardian der Minoriten. Bei dieser Ceremonie erhielten die Pilger ein goldenes Kreuz am rothen Bande um den Hals und eine Palme (daher

Palmiten, Palmdragers); auch trugen sie ein rothes Kreuz auf die Schulter gestickt. Diese Gesellschaft, die seit den Kreuzzügen in den Niederlanden vorkommt, war kürzlich durch Alexander VI. (1496) zu einem Kriegerorden vereinigt worden, dessen Grossmeister der Papst war.[1])

Auf dem Rückwege verweilte er in Rhodus beim Grossmeister, zwei Jahre vor der Einnahme der Insel durch die Türken. Dann machte er von Venedig aus die Tour durch Italien. In Rom war inzwischen sein Landsmann Hadrian von Utrecht, der Erzieher Karls V., auf den Stuhl Sct. Peters erhoben worden. Dieser nahm den jungen Künstler gütig auf; denn er hing an seinen Holländern mehr, als Spaniern und Italienern gefiel; hatte er doch ausser dem Datar und Sekretar auch seine alte Haushälterin aus Utrecht in den Vatikan mitgenommen. Er bestellte mehreres bei Scorel, sass ihm für sein Bildniss und „setzte ihn", wie van Mander sagt, „über das ganze Belvedere" *(den welcken hem stelde over het heel Belvider)*. Wahrscheinlich wohnte er in dem von Bramante gebauten Palazzetto der Tor de' Venti, wo auch später Künstler einquartiert wurden, wie z. B. Velazquez. Ein Holländer als Intendant des Belvedere, das war gewiss etwas ebenso ausserordentliches, wie ein Holländer mit der Tiara. So sah sich der junge Mann plötzlich in das Herz der Hauptstadt der Künste versetzt, in jenes päpstliche Landhaus, dessen Hof erst seit wenigen Jahren der Laokoon und der Apollo schmückten. Dort genoss er einen Blick über Rom und seine Umgegend, der schon in manchen auch Nichtkünstlern die Sehnsucht erregt hat, ein bequemeres Loos mit einer wenn auch nur bescheidenen Hütte hier zu vertauschen. Und welch merkwürdiger Moment war es! Es war kurz nach dem Tode Raphaels: die Trauer über seinen frühen Hingang umwob alles, was er hinterlassen, mit einem Glorienschein. Wie eifrig er u. A. abgesehen von den Gemälden Raphaels und Michelangelo's im Vatikan auf das durch Raphaels Unternehmungen aufs höchste angefachte Interesse an den Resten der römischen Baukunst einging, welche Massen von Skizzen er sammelte, davon sind seine späteren Bilder voll. Man kann wohl sagen, seine ganze spätere Historienmalerei war ein Nachklang, eine Reminiscenz dieses Augenblicks.

Sein Bildniss Hadrians VI. schenkte der Papst dem von ihm gegründeten Kolleg zum Löwen; ein anderes der Marienkirche seiner Geburtsstadt. Das Gemälde indess, welches sich im Kapitelsaal von S. Salvator oder Oudemünster befand, und durch Kramm auf's dortige Stadthaus kam, ist höchstens eine späte Kopie. Dagegen gelangte von dort in den Besitz des Senators Culemann in Hannover ein unzweifelhaft niederländisches Bild, das vielleicht von Scorel herrührt und ihn in diesem Fall noch als befangenen Schüler des Jacob Cornelisz. van Amsterdam zeigen würde. Es ist ein kleines Profilporträt in bogenförmiger Einrahmung. Hadrian erscheint in pontifikatibus, mit dem Triregno und einer schweren Agraffe des Salvators auf der Brust. Das Licht streift über den Rand des Profils, die Unterzeichnung ist nicht nur sichtbar, sondern wirkt zu den Halbtönen mit, der Ton der Karnation ist rothbraun. In der Modellierung zeigt der Künstler jedoch noch wenig Erfahrung; und das Leben ist in dem mit ängstlicher Treue die runzligen Züge des Greises wiedergebenden Bilde zu vermissen.

---

[1]) S. Muller, de schilderijen van J. v. Scorel te Utrecht. 1880, S. 9 ff. (Im erzbischöflichen Museum zu Utrecht befindet sich noch ein Gemälde mit der genauen Darstellung des Innern der Kapelle der hl. Geburt zu Bethlehem mit vier Pilgern und der Jahreszahl 1519.

Scorel war nicht der erste Maler des Nordens, der die Reise nach Welschland gemacht hat. Sieht man auch ab von der Pilgerfahrt Roger van der Weyden's,



Die heilige Sippe. Altarbild zu Obervellach.

so darf man doch annehmen, dass bei der grossen Beliebtheit flandrischer Bilder in Italien die Vermittelung derselben nicht bloss dem Handel zufiel, und dass Fälle, wie das Auftreten des Justus van Gent in Urbino, nichts vereinzeltes waren. Diese Nieder-

länder betrachteten die Arbeiten eines Fiesole und Masaccio ohne Zweifel mit Verehrung; aber ihre eigne Weise zu ändern fanden sie keinen Anlass. Die italienische Malerei des XV. Jahrhunderts hatte ja dieselben Prinzipien — denselben durch Achtung vor dem Gegenstande und künstlerischen Takt gemässigten Realismus — wie die flandrische, deren Realismus ihrerseits mit beträchtlichen idealen Elementen versetzt war. Sie hatten um so weniger Antrieb in Italien umzulernen, als die Italiener in der Technik der Oelmalerei und der Nachahmung der Natur selbst von ihnen lernen konnten, und gern gelernt haben.

Mit dem Ende des Jahrhunderts aber trat ein Wendepunkt ein. Wie in Mittelitalien vor dem Aufgang der grossen schöpferischen Genien der Realismus des Quattrocento verschwand und in der Schule dem Manierismus Platz machte, so siegte umgekehrt in den Niederlanden rücksichtsloser Realismus und entfesselte Phantastik. Die edlen echt heimathlichen Bildungen der Schule Memlinc's und Gerhard David's verdrängte der Geschmack am Uebercharakteristischen, Bäurisch-hässlichen; das sinkende Interesse zu reizen, verfiel man ins Bizarre, Ueberladene und Barocke; da aber dem Hauptgebrechen der alten Kunst, dem mangelnden Verständniss des nackten Körpers und des Mechanismus seiner Bewegungen nie gründlich abgeholfen worden war, so griffen Willkür und Unnatur Platz. Uebersieht man die zahllosen in alle Welt verbreiteten Triptychen dieses Geschmacks, so fühlt man, dass hier eine Krisis, ein Bruch kommen musste. So war der Boden vorbereitet für eine Invasion italienischer Manier neuesten Datums, für eine Kunst der Nachahmung.

Diese Wandlung vollzog sich damals aber nicht, wie sonst in der Regel der Fall ist, auf der Scheidelinie zwischen einer alten und einer jungen Generation: sie durchschnitt das Leben reifer, vollkommen fertiger, ja im In- und Auslande berühmter und gesuchter Meister. Jedermann kennt Mabuse und Orley. Man nehme ein Bild wie die Könige aus Morgenland in Castle Howard, oder das kleine Tryptychon in Palermo, und vergleiche damit die Werke des späteren Manieristen Mabuse! Würde man ohne die äusseren Zeugnisse darin die Hand desselben Meisters ahnen? Würde man es selbst für psychologisch denkbar halten, dass sich die Phantasie von einer so ausgebildeten, von den ersten Jugendeindrücken ab durch hundert Fasern mit ihr verwachsenen Formenwelt loslösen könne und ein ganz verschiedenes Gewebe anzetteln? Ganz abgesehen von dem absoluten ästhetisch-künstlerischen Werth der ersten und der zweiten Manier; denn wer die Macht des Modegeschmacks auch in diesen Dingen beobachtet hat, kann sich über nichts mehr wundern.

Bis vor zwei Jahren gab es für eine analoge Wandlung, für einen ersten altholländischen Stil unseres Scorel kein Denkmälerzeugniss. Er unterschied sich von seinen Geistesverwandten Gossaert und Barent dadurch, dass die Einweihung in die neue Manier noch in seine Lehrjahre zu fallen schien, dass seine Anfänge bereits im neuitalienischen Stil waren. Seitdem aber hat sich ein grosses herrliches Altarwerk zu Obervellach in Steiermark gefunden, bezeichnet und datiert, welches uns den echten, noch unverfälschten und unverwelschten nordischen Scorel vor Augen führt, wie er aus der Schule des Jacob Cornelisz. hervorgegangen war; vielleicht vermischt nur mit einigen unterwegs in Nürnberg mitgenommenen Dürer'schen Eindrücken. Und während Mabuse in seinen Jugendwerken an den idealen Zweig der altflandrischen Schule ansetzt, so theilt Scorel mit Bernhard die Richtung auf den Individualismus und die Fülle des Details, ja er ist darin noch über diesen hinaus. In der That fällt durch dieses neue Bild auf das ganze bisher bekannte Werk des Meisters

ein neues Schlaglicht. Wie wenn ein Mann ein Rittergut mit Schloss, Wald, Garten und Luxusgeräth plötzlich im Stich liesse, und unter einem schöneren aber fremden



Agathe van Schoenhoven. Galerie Doria zu Rom.

Himmel, in einem Lande, dessen Sitte, Sprache und Verkehrsverhältnisse ihm unbekannt sind, seine Existenz von unten neu aufzubauen unternähme. Das Werk ist bezeichnet: *Joannes Scorel hollandinꝯ pictorie amator pingebat,* und der Jahreszahl 1520.

Scorel kehrte nach dem Tode Hadrians VI. in seine Heimath zurück und lebte nun in Utrecht, wie es scheint in grossem und zunehmendem Ansehen bei seinen Mitbürgern. Anfangs wohnte er bei dem Dechant von Oudemünster, Herman van Lochorst, einem grossen *„Constbeminder"*; bald darauf trat er in den geistlichen Stand. Er nennt sich bereits in seinem um 1525 gemalten Bildniss Vicarius an St. Johann,



Agathe van Schoenhoven. Berliner Museum.

wurde Seelenpriester *(praebendatus animarum)* und im Jahre 1528 Domherr an Sct. Marien. Aus seinem Privatleben sind neuerdings merkwürdige Umstände bekannt geworden. In der Galerie Doria zu Rom befindet sich ein (Holbein genanntes) weibliches Bildniss vom Jahre 1529, bezeichnet *Agatha Sconhouiana 1529 per Scoreliũ pin.*[1])

[1]) Nach Dr. L. Scheibler's Mittheilung. — Die beiden Bildnisse im Belvedere zu Wien werden mit Unrecht Scorel beigelegt.

Es ist ein sehr jugendliches, fast kindliches Gesicht, nicht schön, bürgerlich, aber ansprechend durch den treuherzigen, ein wenig schalkhaften Blick der grossen blauen Augen und den zarten Teint. Es ist Aecht, Isaaks van Schoenhoven Tochter, mit der unser Maler wahrscheinlich in diesem Jahre ein Bündniss schloss, das ihn wohl nur sein Stand verhinderte, durch die Kirche einsegnen zu lassen, und das erst der Tod auflöste. Bekanntlich herrschte damals noch die vortridentinische Nachsicht in der Beurtheilung solcher Verhältnisse der Geistlichkeit. Der erste Sohn wurde 1530 geboren; 1537 hatte Scorel vier Kinder, Peter, Paul, Maria und Anna, zu denen später noch zwei hinzukamen. Am 27. Februar desselben Jahres machte er ein Testament zu Gunsten der Mutter und der Kinder, denen er 1550, bei dem Delfter Auftrag, auch eine Leibrente bedang. Sonst erfährt man noch, dass er während des Krieges mit Geldern 1527 nach Haarlem ging, wo er mehrere bedeutende Sachen malte. Bei dem Besuch des Prinzen Philipp, des zukünftigen Erbherren, im Jahre 1549 erhielt er den Auftrag, die Ausschmückung der Thore und Strassen bei dem Einzug zu leiten, von den Schildereien, Statuen, lebenden Bildern bis auf die Verse. Als Belohnung erhielt er ausser 94 Gulden 10 Stüwer, einen silbernen Kelch mit Deckel und vier Ellen Sammet, die Frau Agathen zu gute gekommen sein werden. Auch das Genter Altarwerk hat er restauriert; die Canonici von S. Bavon verehrten ihm dafür eine silberne Schale, wie Marcus van Varnewyck, der Geschichtsschreiber, erzählt, der bei ihm aus der Schale getrunken hat. Ausser diesem wird auch Janus Secundus unter seinen Freunden genannt. Bei dem niederländischen Adel war er als munterer Gesellschafter beliebt; er hat auch für den Grafen Heinrich von Nassau und René de Chalons, Prinzen von Oranien, Stücke geliefert.

HISTORIEN.

Lange Zeit galt als das einzige beglaubigte Stück Scorel's das Triptychon im Museum zu Utrecht.[1] Es war einst das Altarbild der Kapelle des S. Sebastians- oder hl. Kreuzhospitals, vor dem Weissfrauenthor; später diente es als Kaminstück in der Regentenkammer alldort; bei dem Abbruch des Hospitals wurde es der Stadt geschenkt. Die h. Jungfrau sitzt auf einer Steinbank, und wendet sich, in reinem Profil, einem knieenden Geistlichen zu, auf dessen betende Hände sie die Rechte legt. Es ist Jacob Vischer van der Gheer († 1556). Das röthlich-blonde Haar ist mit einem weissen Tuche bedeckt. Das Kind steht auf ihren Knieen, sehr leicht, wie schwebend, denn die Hand der Mutter, die es umfasst, übersieht man, da sie in das weisse Tuch gewickelt ist. Das ganz nackte Kind (en face) streichelt mit dem rechten Händchen die mütterliche Wange, während es mit der andern Hand, fast muthwillig lächelnd, das Kinn des sehr ernsten, gradausblickenden Priesters berührt.

Diese Gruppe hebt sich mit ihrer kühlen Karnation und den hellen, in den Lichtern fast farblosen Gewändern, scharf ab von der tiefbraunen, von Eichengebüsch gekrönten Felswand. Rechts öffnet sich ein Ausblick mit Ruinenlandschaft. Man sieht da die Halle eines gesunkenen Tempels, ähnlich dem Vespasianstempel auf dem Forum, ferner Tonnengewölbe mit Kassetten, alles überwuchert von Pflanzenteppichen, deren

[1]) Ph. Blommaert im Messager de Gand 1841; abgebildet in Taurel, christelijke Kunst.

Zweige wie lange Franzen an den Backsteingemäuern herabhängen. Solche Skizzen römischer Ruinenfelder fehlen kaum in einer Landschaft des Meisters. Die Ruinenelegik war eine zweite Form niederländischen Renaissancegeschmacks, welche die tabernakel- und chorstuhlartigen Gehäuse und phantastischen Prachtdekorationen verdrängte, mit welchen eine Zeitlang ein Cornelis van Coninxloo und die schon genannten Gesinnungsgenossen Scorel's ihr Publikum entzückten. Diese Ruinen erinnern an die Bildchen auf porzellanen Kaminfliessen des vorigen Jahrhunderts.

Das worauf es dem Maler bei diesem Bilde ankam, war gewiss das reine, edle, Raphael'schen Madonnen (wie die *Vierge aux palmiers)* entlehnte Profil, und die Linie des feinen Halses; und das war es auch, was die Zeitgenossen bewunderten, welche diese Madonna laut Inschrift so schön fanden, *ut credi possit Apellis opus,* — und die Maler nachahmten. In der Ruhe auf der Flucht im Belvedere (II 35, zweiter Stock) stimmt die Madonna zu auffallend mit unserer für ein unabhängiges Zusammentreffen. Man würde sie unbedenklich dem Urheber der Vischer'schen Tafel zuschreiben, wenn nicht die Landschaft, welche (nach der Mittheilung des Herrn E. v. Engert) die Kirche zum hl. Kreuz und den Ort Etterbeck bei Brüssel darstellt, auf einen dortigen Maler hinwiese, wie denn das Bild auch in alten Katalogen dem Bernhard van Orley zugeschrieben wird. Die Flügel des Vischer'schen Triptychons sind von anderer, geringer Hand.

Nicht ohne Anmuth ist die Gruppe der Madonna im Museum von Rotterdam (N. 201 H. 33 d B. 25 d), obwohl die Züge der Maria unschön sind. Die Behandlung ist breiter und weicher als sonst. Eine solche Madonna schickte er dem König Gustav von Schweden, der ihn mit reichen Geschenken belohnte, die aber alle unterschlagen wurden.

Bekannt ist, dass die Niederländer dieser Zeit sich zu Darstellungen weiblichen Reizes gern die hl. Magdalena erkoren, nur glaubten sie die Schönheit, verschieden von den Italienern, durch reichen Anzug, Kopfputz und Hausrath von ausgesuchter Kostbarkeit in rechtes Licht zu setzen. Die Büsserin Scorel's (im Rijksmuseum in Amsterdam, No. 308) hat indess ein schwarzes Kleid angemessen gefunden, auch sitzt sie im Freien unter einer kleinen dünnbelaubten Eiche. Auch diese Figur verräth Scorel's Bemühungen um die Schönheitslinie. Der Kontur des Mundes, das leichte Aufsitzen des Halses auf der Schulter, wie er es bei Römerinnen gesehen haben mochte, der Umriss der verkürzten Seite des Gesichts, die im Reflexlicht auf dem Grund des grauen Schleiers steht — das sind Feinheiten, welche damals von den Kennern gewürdigt wurden. Sieht man ab von den scharfen Umrissen, den dunklen Augen, so wird man den venezianischen Ursprung dieser Magdalena nicht verkennen; nur das herabhängende Löckchen an der Schläfe stammt vielleicht von Raphael. — Von diesem Bild findet sich eine weniger gut erhaltene, kleinere aber echte Wiederholung im Museum zu Palermo.

Das Museum zu Haarlem besitzt auch eine Probe seiner Behandlung des Nackten (No. 105. 132' h. 120' b.). Eva bietet dem neben ihr sitzenden Adam den Schicksalsapfel. Der Körper und die Augen der von vorn genommenen Gestalt, wenden sich etwas zur Seite, aber ohne sich Adam zuzukehren: dieser, ein Recke von simsonhaften Schultern, fährt in bäurisch-plumpem, aber ehrlichem Entsetzen zur Seite, indem er wie abwehrend den Arm der Versucherin berührt. Es ist ein hübsches, regelmässiges Gesicht, ein Körper von den besten Verhältnissen und vor allem ein Umriss von antiker Reinheit, die er hier viel glücklicher herausgekriegt hat, als der

in seinen Nuditäten zuweilen widerwärtige Mabuse. Natürlich ist diese Linearschönheit mit einer gewissen Leerheit und Kälte der Formen erkauft, aber auch darin folgt er ja nur den damaligen Italienern, die in ihren Studien oft von entzückender Feinheit des Naturalismus, im Gemälde die Formen gern zu konventionellen Linien und Flächen vereinfachten. Aehnlich wie auch ihre Bildhauer durch die beliebte spiegelnde Glättung des Marmors oft ihren frischesten Gedanken den Hauch des Lebens abstreiften.

Es stimmt zu der Richtung dieses Mannes, dass er Genrescenen nie in den Kreis seiner Darstellungen gezogen hat. Das Hochzeitbild, das Waagen bei Lord Methuen in Corshamhouse sah, gehört in den Kreis jener grossfigurigen holländischen Sittenbilder der Beuklaer, Aartsen u. a.; bei der Dunkelheit des Zimmers und des Tages war eine bestimmte Benennung nicht möglich, mit Scorel's Schule hat es nichts zu thun.

Die heilige Cäcilie an der Orgel (Haarlem 107, 194' h. 334' b.) mit Engelglorie oben, dem König David unten, umtanzt von Engelknaben in hübschen Stellungen, zeigt die Handschrift des Meisters in schülerhafter Uebertreibung.

Von dem, was Scorel in Komposition, Zeichnung und Ausdruck jeder Art, in landschaftlicher und architektonischer Scenerie vermochte, giebt einen guten Begriff die schon erwähnte figurenreiche Kreuzigung, vielleicht eine Wiederholung im Kleinen seines Hauptwerkes in Amsterdam. Sie war mehrere Jahre lang im erzbischöflichen Museum zu Köln ausgestellt, und wurde auf Anregung einer vom Verfasser in der Festversammlung der Rheinischen Alterthumsfreunde am Winckelmannstag, dem 9. Dezember 1878, gemachten Mittheilung für das Provinzialmuseum zu Bonn erworben. Es ist eines der wenigen Bilder, die mit dem auffallend geschriebenen, aber urkundlich belegten Namen SCHOORLE und der Jahreszahl 1530 bezeichnet sind. Es ist in der That eine Art Kompendium seiner Kunst, dieser exotischen, hier mit zweifelhaftem Erfolg akklimatisierten Pflanze. Die Symmetrie der Komposition ist er sorgsam zu verhüllen bedacht gewesen, die Kreuze z. B. stehen in einer Diagonale. Um mit der Peripherie zu beginnen, so erblickt man links eine malerische Gruppierung der schönsten Ruinen Roms, das Pantheon, die Cestiuspyramide, das rekonstruierte Hadriansmausoleum, die Antoninssäule; Obelisken und Viadukte. Rechts eine in südlichem Sonnenduft schwimmende Landschaft mit kühnen, den Kalksteinbildungen der Mittelmeerküste entnommenen Bergpartien, bunt überwoben von alter und neuer Kultur. Hinter dem Kreuze hält die zurückgebliebene Wache, zwei Männer zu Pferde, während das Gros der Eskorte nach der Stadt zu enteilt, erschreckt durch die Verfinsterung des Firmaments. Hier hat er unmittelbar aus seinem syrischen Skizzenbuch echte Arabertypen aufgenommen. Auf der rechten Seite sieht man die losenden Soldaten; hier geht der Ausdruck der Spieler bis zur unheimlichen Verzerrung, die (wieder die Zopfzeit!) an die gespenstischen Karikaturen Heinrich Füssli's erinnert. Die Hauptgruppe vor dem Kreuze endlich, gebildet durch Maria und Johannes, Magdalena und Maria Kleopha, ist für ihn ganz besonders charakteristisch. Diese Gestalten sind nicht ohne Empfindung gedacht, aber eine so wunderlich kleinliche, gezierte, verzwickte Holländerei klebt ihnen an, dass sie das Bild für den Unvorbereiteten abstossend machen müssen. Zu den seltsamsten Grillen (die aber am eifrigsten nachgeahmt wurden, wie die Bilder des Jan van Coninxlo im Museum zu Brüssel und viele anonyme beweisen) gehört — man verzeihe das barbarische Wort — seine „Profilomanie"; hat er doch selbst dem ganz von vorn gesehenen Crucifixus eine seitliche Wendung des Hauptes gegeben! Diese an sich lang-

weiligen gradlinigen Profile werden noch unerträglicher durch den offenen Mund und die vorstehende Oberlippe. Endlich dürfen auch einige grobe perspektivische Fehler und Verzeichnungen bei einem solchen Manieristen vom reinsten Wasser nicht Wunder nehmen.[1]) Dagegen zeichnet sich das Gemälde aus durch die präzise und sorgsame Ausführung und Modellierung, durch die noch gesättigten und wohlgestimmten Farben und die vortreffliche Gewandung. — Eine ähnliche, aber grössere, weniger figurenreiche und breiter ausgeführte Kreuzigung sah Dr. Scheibler im bischöflichen Museum zu Haarlem.

Aehnliche Darstellungen der Kreuzigung von Nachahmern im Kölner Museum, No. 600, im Ausdruck obigem Bild weit überlegen; im Mainzer No. 13. — Sonst nennt van Mander noch ein Abendmahl für die Abtei Grootouwer in Friesland, ein Kruzifix für die Abtei St. Vaes in Utrecht, eine Tafel mit der hl. Ursulalegende, und zwei Altartafeln des hl. Laurentius und der Marter des hl. Stephanus mit sechs Flügeln in der Abtei Marchienen in Artois.

Uebersieht man diese Bilder, so wird man wohl sagen dürfen: Gründlicher konnte man nicht mit der alten niederländischen Weise aufräumen, als hier geschehen ist. Das Band mit der Vergangenheit ist völlig zerrissen. Jede Erinnerung an heimathliches, nordisches ist sorgsam ausgeschieden: von den Trachten des Volkes und des burgundischen Hofes, von den Manieren holländischer Bauern und Patrizier, von den feinen, psychischen, wie von den gemeinen, humoristisch gefassten Gesichtstypen, von nordischer Natur, Bauart und Kunstgewerbe keine Spur. Die Formen sind allgemein, die Physiognomien maskenhaft, ein in möglichst einfachen aber scharfen Linien hinfliessender Kontur ist seine einzige Sorge; aber die wie ausgeschnitzte Schärfe diesen Konuren zugleich mit der Modellierung durch Zimmerlicht löst die Figuren vom Ganzen ab. Diesen Malern war ihre römische Studienmappe theurer als die Natur, vor der sie sich fürchteten, dass sie ihnen jene Erinnerungen verfälsche. Aber die Studien, die sie dort gemacht, wenn sie hinreichten, ihnen alles heimische zu verleiden, sie setzten sie nicht in den Stand, den letzten Schüler ihrer Muster zu erreichen. Denn die Uebungen italienischer Ateliers haben sie nicht durchgemacht, sie blieben in dieser Beziehung Dilettanten; und so behütete sie all ihr Geschmack und Talent nicht vor der Leere und Geziertheit des Manierismus. Diese neu-italienische Manier (die uns oft auffallend an die ersten Versuche unserer Nazarener in der Wiedererweckung der grossen Italiener erinnert) verhält sich zu ihren Vorbildern etwa wie der Renaissancestil holländischer Patrizierhäuser mit ihrem Schnörkel-, Riemen-, Schlosser- und Schachfigurenzierwerk zu den Palästen von Venedig und Florenz. Aber den Zeitgenossen eröffneten diese Bilder den Blick in eine neue Welt, und bei dem beginnenden Reisezug nach Italien kam ihnen die mächtige Täuschung der Ideenassociation zu Hülfe: bei denen, welche Erinnerungen glücklicher Jahre pflegten und bei denen, welche von ferne mit der Brille der Sehnsucht nach dem gelobten Lande der Kunst hinübersahen; sie waren glücklich, holländische und flandrische Michelangelo's, Raphael's zu besitzen.

---

[1]) Vgl. Schorn's Kunstblatt 1842.

BILDNISSE.

Ist das nun alles? Hat Scorel nur das geleistet, dass er die italienischen Manieren des „goldenen Zeitalters" zuerst ins Holländische übersetzte? So lesen wir in dem Berichte seines Biographen und in den Handbüchern.[1]) Anders lautet es in seinen Werken. In Wahrheit ist er noch etwas ganz anderes gewesen: der *„Lanteeren-drager en Straet-maker"* oder der Förderer wenigstens noch ganz anderer Richtungen niederdeutscher Kunst. Solche Zweige der Malerei, für deren Pflege seine Landsleute von jeher ganz besonderen Beruf hatten, und die ihm in weit höherem Grade unser Interesse zuzuwenden geeignet sind, waren Bildniss und Landschaft.

Dass man sich von ihm im Porträtfach etwas zu versprechen hatte, bewiesen schon die Köpfe am Obervellacher Altar. Der Papst, an dessen Hof einer der ersten italienischen Bildnissmaler der Zeit lebte, Sebastian dal Piombo, der ihn selbst gemalt hatte, wird dem jungen Manne wohl nicht blos weil er aus dem lieben Holland kam, sein Gesicht anvertraut haben. Die Bildnisse dann, die er nach seiner Rückkehr gemalt hat, beweisen, dass er sich die italienischen Porträtisten mit dem Auge des Fachmannes betrachtet hat. In ihnen ist ein freier Zug den Konturs, eine Wiedergabe der Züge aus dem Ganzen und Grossen, eine Energie und Breite der plastischen Modellierung, die seinen Vorgängern daheim fremd war. Diese Eigenschaften sind aber beisammen mit einer echt niederländischen Wahrheit, Nüchternheit, ja Rücksichtslosigkeit des Realismus, und oft mit einer seltenen Lebendigkeit der Auffassung. Vielleicht war es in seiner Eigenschaft als Porträtist, dass ihn später König Franz I. an seinen Hof lud. Sein historisches Verdienst im Bildnissfach zu präzisieren, dazu ist freilich heute noch nicht die Zeit, da die Chronologie und Benennung der zahlreichen und bedeutenden gleichzeitigen Arbeiten in den Niederlanden und am Niederrhein bis jetzt noch zu dunkel ist. Niemand wird glauben, dass zu Scorel's Zeit die Porträtkunst dort erst zu entdecken gewesen wäre. In dem Augenblick, wo das Interesse und der Sinn für den Individualismus der Züge erwachte, d. h. überall um den Anfang des XV. Jahrhunderts hat der Kunst auch sofort die volle Fähigkeit charakteristischer Darstellung, plastischer und malerischer zu Gebote gestanden. Dies kann man fast an jeder Reihe von Grabdenkmälern mittelalterlicher Kirchen, z. B. im Dom zu Mainz, nachweisen. Wie in Florenz dem schwärmerischen Fra Angelico (nach Rumohr's Worten) „unter den modernen Malern der innere Zusammenhang der Gesichtszüge zuerst aufgegangen ist": so gehören die Bildnisse des Vydt'schen Ehepaares, des Arnolfini, des Mannes mit der Nelke zu den vollkommensten, in mancher Beziehung nie wieder erreichten Versinnlichungen des *Ineffabile* menschlicher Individualität und ihres nächsten, treuesten Spiegels.

Für Scorel's Beurtheilung als Porträtisten sind das wichtigste Zeugniss die Bildnisse der hl. Grabesbrüder in Utrecht und Haarlem. Seine Autorschaft ist bei den ersteren zwar nicht bezeugt, aber ist es glaublich, dass diese Herren sich von einem andern als dem Ordensbruder malen liessen, auch wenn es, wie nicht wahrscheinlich, in Utrecht einen Maler von gleicher Geschicklichkeit gegeben hätte? Zudem be-

[1]) Il était réservé à S. d'introduire en Hollande l'imitation de l'art italien. Ce fut là son rôle et, pour ainsi dire, sa fonction historique. Michiels Histoire V p. 173.

findet sich sein eigenes, offenbar aus dem Spiegel aufgenommenes Bildniss, mitten unter ihnen.[1])

Es sind vier Tafeln, von denen aber nur die zwei ersten und längsten ihm mit Sicherheit zugeschrieben werden können. Die erste enthält die Brustbilder von 12 Rittern, die in den Jahren 1463—1525 die Reise gemacht hatten; die zweite 13 Pilger der Jahre 1520—1524. Es folgt eine dritte Tafel mit neun aus den Jahren 1525—1535. Und endlich eine vierte mit fünf Jerusalemfahrern von 1541. Diese sind fast Halbfiguren und zeigen eine andere Hand, die nach den schliesslich ins Museum von Berlin gekommenen beiden Bildnissen des Cornelis van Hoorn und Antonie Taets van Amerongen, keine geringere als die des Antonie Mor gewesen sein dürfte.

Bezeugt durch van Mander sind sodann die zwölf Haarlemer Bildnisse (nebst einem Diener), in deren Mitte sich ebenfalls der Maler befindet. Diese sind jedoch viel weniger anziehend aufgefasst und ausgeführt, als die Utrechter. Sie sind in sehr einförmigen Wendungen aneinander gereiht, die Züge sind mit peinlicher Härte und Trockenheit wiedergegeben, die Modellierung ist schwach, das Leben fehlt gänzlich.

Bei den Utrechtern ist dem Maler offenbar die vertrauliche Bekanntschaft mit diesen seinen Ordens- und wie wir vermuthen dürfen Zechbrüdern, zu statten gekommen; und die Malerei ist schon durch die sehr dreiste, wie improvisierte, unfertige Behandlung ungleich interessanter. Die Wendung der Köpfe, der Blick des Auges und besonders die Bewegung der Hände sind den einzelnen Personen abgelauscht; einige sind von wahrhaft brutalem Realismus. Mit besonderer Sorgfalt sind bei denen in der vorderen Reihe die Hände gezeichnet und modelliert, diesem gestikulierenden, gleichsam aus dem Rahmen heraustretenden Spiel der Finger begegnet man auch bei Bildnissen aus dem Kreise des Bartholomäus Bruin. An Gruppierung hat er kaum gedacht: einige hinten auftauchende Köpfe sehen aus wie nachträglich in die Zwischenräume eingeschoben.

Das Inkarnat, das bei jedem seinen eigenen Ton hat, ist so dünn und durchsichtig aufgetragen, dass man die kräftige auf hellem Grund gemachte Zeichnung nebst den rohen Schraffierungen deutlich durchsieht, ja es scheint bei den Halbtönen auf sie mitgerechnet zu sein. Dann wurden mit einem etwas ins Ziegelroth spielenden Braun die modellierenden Schattenmassen aufgetragen und die Linien des Auges und des Mundes, Bart u. s. a. mit strichelndem Spitzpinsel aufgesetzt. Dieses Verfahren giebt ihnen das Ansehen von blos untermalten Bildern. Sie haben durch Verputzung, ungeschicktes Flicken und Uebermalung gelitten.

Es ist sicher, dass Scorel als beliebter und fruchtbarer Porträtmaler in diesen dreissig Jahren viele gute Bildnisse gemalt hat, die unter anderen oder auch ohne Namen in der Welt zerstreut sind. Die in seinem Signalement wichtige Landschaft führt zuweilen auf die Spur. So in den zwei Flügelbildern des Kölner Museums (No. 401 und 402), dort B. Bruin zugewiesen, die als Beispiele feiner Ausführlichkeit gelten können. Es sind zwei Eheleute (der Mann führt einen springenden Eber im Wappen), die nebst ihren Kindern von den Schutzpatronen, einem heiligen Bischof (ohne Attribute) und der heiligen Margarethe (einer seiner schönsten Figuren) der Madonna vielleicht — in dem verlorenen Mittelbilde — vorgeführt werden. Der Ton des Fleisches ist ungemein blass und kühl, die Ausführung etwas peinlich, obwohl

[1]) Vgl. die ausführliche Beschreibung bei S. Muller a. a. O. 20 ff.

auch hier die Schraffierungen durchscheinen. In den Landschaften der Flügel und ihrer Details hat er sich mit der echten Lust des Liebhabers ergangen; man sieht wie in der Kreuzigung von 1530 links einen Hügel mit Ruinenkomplex (eine etruskische Tempelhalle), rechts einen Bergabhang mit Flussthal, besät mit Palmen und Oelbäumen, römischen Rundbauten mit Säulen, Statuen und Nischendekoration, das ganze Inventar eines klassischen Trümmerfeldes. Der eigene blaugrüne (an den Kohlblättern vorkommende) Ton des Baumschlags fällt Jedermann auf. Die merkwürdig kalte Haltung dieser und anderer seiner Landschaften rührt daher, dass er immer mit hellen Tinten eine dunkle braune Untermalung übergangen hat.

Die bisher besprochenen Gemälde gehören sicher oder wahrscheinlich dem ersten Jahrzehnt nach seiner Rückkehr an. Welche Richtung hat nun seine Kunst in den folgenden zwanzig Jahren genommen? Zur Beantwortung dieser Frage fehlen noch die Daten. Es scheint, dass er seine umfangreichsten Werke erst in den letzten Jahren seines Lebens gemalt hat, und viele Künstler haben ja gerade in ihrer letzten Zeit das Beste geschaffen. Philipp II., der sich auf Gemälde verstand, als er 1549 in Utrecht war, brachte alles was käuflich war von Scorel, an sich und nahm es mit nach Spanien, darunter ein grosses Stück in Wasserfarben mit Abrahams Opfer in reicher Landschaft gemalt als vorläufiger Ersatz zweier Altarflügel.

Im Jahre 1556 bestellten die Kirchenmeister der Nieuwekerck zu Delft ein Hochaltarwerk bei ihm, das grösser sein sollte als das von ihm für den Dom von Utrecht verfertigte (7' 10" br. 8' 11" h.), mit Doppelflügeln. Er verspricht die Figuren so gross zu machen, dass sie vom Platz unter der grossen Orgel aus leicht erkannt werden könnten. Er erhielt dafür 50 Karolusgulden jährliche Rente und eine Leibrente von 9 Gulden für seine sechs Kinder. Zu derselben Zeit nun, wo er diesen Kontrakt für Delft abschloss, malte er das schöne Bildniss eines Beamten dieser Stadt, welches im Berliner Museum (No. 644, Eichenholz h. 0,98, br. 0,74) lange für Mor gegolten hat. Es ist nach der Aufschrift des Briefs in der Hand des Mannes, Cornelis Aerntz van der Dussen, Sekretar von Delft. Dies dürfte das beste von ihm bekannte Bildniss sein, und spricht für die Annahme, dass sein Geschmack sich geläutert, sein Können sich vervollkommnet hatte.

Unser Stadtsekretar, ein Knieestück fast von vorn, zeigt den Typus einer ansehnlichen, gravitätischen Magistratsperson. Die Auffassung ist von einer Einfachheit und Grossheit, dass das Bildniss sich neben den venezianischen Prokuratoren Tintoretto's recht wohl sehen lassen kann. Die Modellierung ist erreicht mittelst nur eines Hauchs von Helldunkel, in sehr verschmolzenen Halbtönen, die Karnation — grau mit Stich ins Gelb — ist fast monochrom.

Auch die Landschaft zeichnet sich durch einfachere Komposition und Ausstattung — im italienischen Geist — aus, verglichen mit früher. Man sieht von der Höhe auf eine weite windstille Meeresbucht unter vollkommen klarem Himmel, rechts am Uferort eine stattliche Burg nebst Hafen, dann lichtblaue Hügel. Der alte halb abgestorbene Baum ist auch hier nicht vergessen.

Unter Scorel's Schülern war es Martin van Veen aus Heemskerk, der seine Manier am genauesten kopierte und verzerrte. Dieser talent- und phantasievolle, aber geschmacklose und später in wüster Illustrationsproduktion versunkene Vielmaler ist meistentheils nur gekannt als fratzenhafter Manierist und Prahler mit scheusslichen anatomischen Schaustücken, weniger als Bildnissmaler, wo er als glänzender Modellierer, glücklicher, etwas derber Charakteristiker und nicht ohne einen Anflug von Humor,

ungleich erfreulicher ist. Das früher dem Holbein zugeschriebene grosse Familienbild in der Casseler Galerie (No. 48), das namhafte Kenner jetzt auch dem Scorel zuschreiben, scheint mir nach der Uebereinstimmung mit dem St. Lucasbild in Haarlem denn doch dem Heemskerk erhalten bleiben zu müssen.

Hätten wir auch kein Bildniss Scorel's übrig, sein Name würde dennoch in den Annalen der Porträtkunst seinen Platz haben, weil er das Glück hatte, einen Schüler zu erziehen, der in der Folge der grösste Bildnissmaler seiner Nation geworden ist. Jene beiden Pilger im Museum zu Berlin zeigen Antonie Mor noch im engsten Anschluss an die Manier seines Lehrers. Mor hat den letzteren noch ein Jahr vor dessen Tode, nach der Rückkehr von seiner dritten und letzten Reise in Spanien (1560) porträtiert. Dies Bildniss befand sich lange Zeit über Scorels Grabe in St. Marien, mit dem Spruch: *Mors sceptra ligonibus aequat.* Später kam es nach England, wo es 1796 Mr. Combe in Cambridge gehörte und von Facius in Punktiermanier gestochen wurde; jetzt besitzt es die *Society of Antiquaries* in London, wo es in Burlingtonhouse aufgestellt ist. Leider hat dasselbe sehr gelitten.

LANDSCHAFTEN.

Von Scorel's Landschaften ist schon gelegentlich die Rede gewesen. Der bedeutende Raum, den er ihnen einräumt, die Fülle von Motiven, die er darin zusammendrängt, lassen vermuthen, dass er sich auf diesem Felde am liebsten bewegte; zu anderen Zeiten wäre er vielleicht ein Landschafter geworden. Seine historischen Scenen nähern sich zuweilen der blossen Staffage. Die schönste Landschaft, die von ihm bekannt, ist die in der Taufe Christi (Haarlem 106, 119' h. 154' b.), einem Gemälde, das er während seines Aufenthaltes in Haarlem für den Komthur des Johanniterordens Simon Saen malte. (Eine Wiederholung mit der Jahreszahl 1525, ehedem in der S. Janskerck zu Utrecht, verbrannte mit der Boymans'schen Galerie in Rotterdam; W. Bürger, der sie sah, fand sie ganz übermalt.)

Die Figuren sind von geringer Grösse, — mehr als Staffage, weniger als Historie — man sieht, für den Künstler hatte die Landschaft mindestens ebensoviel Interesse; für uns hat sie mehr. Die zwei Hauptfiguren, Christus und Johannes, stehen auf dem vordersten Plan, unter der typischen Eiche; weiter zurück zwei Engel, schwesterlich umschlungen, eine Erinnerung aus den Loggien *(gracelijcke Raphaelsche tronikens);* eine Frau am Ufer sitzend, die sich das Wasser aus den Haaren drückt; in der Ferne Gruppen von Männern, Anklänge an den Karton der Badenden. Die Figuren sind etwas kurz, die Muskeln zu scharf eingeschnitten, die braunen Schatten viel zu stark für den freien Himmel. Sie sind bei einseitigem Zimmerlicht modelliert und nehmen sich aus fast wie anderswo ausgeschnitten und hier eingesetzt; mit silhouettenhafter Schärfe springen sie vom Grund ab.

Die Idee des Malers war ohne Zweifel, die Poesie des für uns mit dem Zauber des Morgenlandes und des Wunderbaren umkleideten Jordanthales wiederzugeben. Und dies ist ihm auch in einer Weise gelungen, wie man es jener Zeit nicht zugetraut hätte. Von dem Schatten des mit üppigem Unterholz bedeckten Thales, durchschlängelt von den silbernen Windungen des Stromes, blickt man hinauf zuerst nach einer in reichem frischen Grün prangenden Hügelkette mit moosigen Burgen und Berg-

städtchen, darüber hinaus nach der fast die ganze Länge des Bildes einnehmenden Hochgebirgskette in grandiosen Linien, lichtem ins Violette spielenden Blau, in einigen von Wolkenkappen verhüllten dolomitartigen Nadeln gipfelnd und abschliessend. Der Kontrast des im warmen goldbraunen Ton sehr eingehend ausgeführten Flussthales mit den im lichten Duft der Nachmittagssonne (die sich hinter einer Wolke verbirgt) verklärten Höhen, ist sehr glücklich; das Auseinandergehen der Pläne, die Abstufung der Luftperspektive war bisher in dieser Weise noch nicht erreicht worden. Die Lichtsättigung erinnert an Claude, der Blick aus der Tiefe über vorgeschobene Mittelhöhen nach sonnigen Gipfeln ist im Sinne Poussins; auch der Geist der Einsamkeit, die wahre Stimmung der hohen Gebirgswelt herrscht in dieser Landschaft. Als Studien scheinen ihm mehr Skizzen aus den östlichen Alpenthälern, als aus dem Orient vorgelegen zu haben, obwohl hier und da Palmen hervorragen.

Diese Landschaft steht freilich einzig da. Indess wenn man die Bedeutung eines Künstlers nicht nach quantitativem Maassstab schätzen will, so darf man Scorel wohl dem Patenier zur Seite stellen, dem er allerdings an Reichthum der Phantasie nicht gleichkommt. In der Luftperspektive und in der Einheit der Komposition dagegen hat er ihn übertroffen. Die grossen Landschaften des Patenier sind unermesslich, man muss darin herumreisen.

Eine ähnliche, aber bizarrere Landschaft enthält das Bild der Schlacht der Israeliten und Philister, mit David und Goliath, in der Dresdener Galerie, (oberer Stock No. 599, H. 1,10, Br. 1,55, im Katalog mit der Bemerkung: aus dem Stallgebäude als Man. de Raphael [Bronzino?]). Die Spitze, von welcher der ferne Höhenzug mählig in die Ebene hinabgleitet, ist hier ein ungestalter Gebirgsbrocken, an dessen Fuss der Termitenfleiss der Bewohner Viadukte angeklebt hat, eine Heerstrasse auf mächtigen Substruktionen, graue verfallene Felsennester, wie wir sie aus der Sabina kennen. Rechts ragt aus dem Mittelgrunde ein sonnenbeleuchteter Berg ins Blau der weiten Ebene. Der bräunlich schattige Waldgürtel vor diesen blauen Fernen dient hier als Kulisse für die Schlacht, — die man ihm gern geschenkt hätte. Die Unzulänglichkeit des Künstlers, Menschenmassen in rascher Bewegung darzustellen, verräth sich in den seltsamsten Verirrungen: langgliedrige Puppen in römischer Tracht, hastig und unbehülflich in ihren Bewegungen. Die Hauptgruppe ganz vorn ist eine wunderlich verschrobene Nachahmung Michelangelo's.

Betrachtet man diese poetischen Landschaften und jene charaktervollen Bildnisse, so erscheint der vielseitige Meister, der in seinen Historien als Bahnbrecher einer der unerfreulicheren Uebergangszeiten nordischer Kunst auftritt, als echter Niederländer. So hatte er also, verschieden von vielen gelehrten Herren seiner Zeit, über dem klassischen Latein sein gutes Niederdeutsch nicht verlernt. Wir lesen übrigens, dass der Kanonikus von Sct. Maria geläufig latein, italienisch, französich und hochdeutsch sprach; dass er Dichter, Musiker und Improvisator war; ein geschickter Schütze, ein unerschöpflicher Unterhalter und ein zuverlässiger Freund.

Er starb am 6. Dezember 1562.

K. JUSTI.

VERZEICHNISS DER GEMÄLDE DES JAN VAN SCOREL

MIT AUSFÜHRLICHER BESCHREIBUNG DER IM VORSTEHENDEN AUFSATZE NICHT ERWÄHNTEN WERKE.

ALKMAR, GALERIE.

„Bildniss eines Mannes" auf heller Architektur, sitzend und ein Buch vor sich auf dem Tische haltend. Kniestück. Vielleicht von Scorel, dessen später Zeit es am nächsten steht (Bode).

AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM.

No. 327 (früher 308): „Die hl. Magdalena", auf einem Rasenhügel im Vordergrunde einer reichen Berglandschaft sitzend. — Kniestück unter Lebensgrösse.

Ohne Nummer. „Die Königin von Saba vor Salomo". Auf Eichenholz; 1,00 m hoch, 1,84 m breit. 1880 aus dem Regierungsgebäude in Gröningen hierher übertragen. — Die Figuren etwa in drittel Lebensgrösse; in Renaissance-Architektur von Bramanteskem Charakter mit einzelnen phantastischen Zusätzen eigener Erfindung, jedoch ohne landschaftliche Scenerie. Von kräftiger Auffassung und lebensvoll ohne die gewöhnliche Manieriertheit. Dadurch den früheren Utrechter Bildern verwandt.

Ohne Nummer. „Bathseba im Bade" (? oder eine mythologische Scene?). Gegenstück von gleicher Grösse und Herkunft. Eine nackte junge Frau sitzt im Vordergrunde links an einem Wasserbecken, an dessen Rande die sitzende Marmorstatue der Quellnymphe (?) und die Figur eines Wasserspeiers. Im Mittelgrunde zwei Mädchen mit Krügen zur Quelle kommend, während zwei andere auf eine dritte zulaufen, die am Rande der Quelle sitzt. Im Grunde Terrassen mit zahlreichem Volk vor phantastischen antikisierenden Bauten, die sich in reicher Berglandschaft erheben. — Dem Gegenstück sehr verwandt, aber schadhafter, namentlich in den Wolken, bei denen (wie häufiger in den Gemälden dieser Zeit, namentlich bei Jan Massys) die blaugraue Farbe sich in Violett-braun verwandelt hat.

BERGAMO, STÄDTISCHE GALERIE (ABTHEILUNG LOCHIS).

„Bildniss eines Knaben" (schwarze No. 115, rothe 234), kleines Brustbild.

BERLIN, KÖNIGLICHE GEMÄLDEGALERIE.

No. 644, früher Niederländischer Meister um 1550 genannt. „Bildniss des Cornelis Aerntz van der Dussen", im Jahre 1550, in welchem ihn Scorel malte, Sekretär der Stadt Delft. — Halbe, lebensgrosse Figur; neben einer Eiche stehend; in der Ferne bergiges Meerufer.

No. 1202, früher Niederländischer Meister um 1530 genannt. „Bildniss der Agathe van Schoenhoven", der Geliebten des Malers. Brustbild unter Lebensgrösse und ohne Hände; in dunklem pelzgefütterten Kleide. Etwa fünf Jahre älter als auf dem Bilde im Palast Doria zu Rom. Von ganz heller Karnation; trefflich modelliert und gezeichnet. (Vergl. die Abbildung auf S. 201.)

BONN, PROVINZIAL-MUSEUM.

„Die Kreuzigung". Bezeichnet SCHOORLE · 1530. Mit zahlreichen Figuren in etwa drittel Lebensgrösse.

BRAUNSCHWEIG, SAMMLUNG DES HERRN HEINRICH VIEWEG.

„Maria, das nackte Kind auf dem Schoosse, welches die Erdkugel hält". Sie sitzt auf einem Rasenhügel vor einer Eiche. Ausblick in bergige Landschaft. Breite Behandlung und reiche Färbung der spätern Zeit. — Kniestück, unter Lebensgrösse.

BRÜGGE, JOHANNISSPITAL.

No. 39 (Stradanus genannt). „Der barmherzige Samariter". Der Samariter bemüht sich um den von den Räubern Erschlagenen; in der schönen Landschaft der Levit und weiter in der Ferne die verschiedenen anderen Scenen des Gleichnisses. Etwa 0,75 m hoch und 0,50 m breit. Der Kreuzigung in Bonn verwandt. Lebhaft in der Färbung, von lebendiger etwas übertriebener Bewegung.

DRESDEN, KÖNIGLICHE GEMÄLDEGALERIE.

No. 599 (Nummer der 4. Auflage des Katalogs, Bronzino (?) genannt). „Der Sieg Davids über Goliath.

DÜSSELDORF, GALERIE DER AKADEMIE.

No. 1 (früher H. Asper, jetzt Niederdeutsche Schule genannt). „Weibliches Brustbild" vor landschaftlichem Grunde. Kräftig in Ausdruck und Färbung (Scheibler).

HAARLEM, STÄDTISCHES MUSEUM.

No. 105. „Der Sündenfall"; in lebensgrossen Figuren.

No. 106. „Die Taufe Christi"; in reicher Landschaft.

No. 104. „Porträtstück", zwölf Ritter der hl. Grabesbrüder (unter ihnen der Maler) mit ihrem Diener darstellend. Lebensgrosse Brustbilder.

HAARLEM, BISCHÖFLICHES MUSEUM.

No. 234. „Die Kreuzigung". Etwa 0,75 m hoch und 1,50 m. breit. Der Gekreuzigte zwischen den Schächern, deren Kreuze so gestellt sind, dass sie ihm den Rücken zukehren. Unter dem Kreuz Magdalena und Maria, von Johannes unterstützt. Weiter zurück zwei klagende Frauen und zwei Zuschauer, letztere in orientalischem Kostüm. In der Ferne die abziehenden Kriegsknechte. Dem Bonner Bilde ähnlich, aber breiter behandelt und schlecht erhalten.

HANNOVER, SAMMLUNG DES SENATORS CULEMANN.

„Bildniss Papst Hadrians VI." Brustbild im Profil, in etwa halber Lebensgrösse. — Vielleicht nur Schulwiederholung.

KÖLN, MUSEUM.

No. 401 und 402 (B. Bruyn genannt). „Zwei Flügelbilder", Stifter und Stifterin nebst ihren Schutzheiligen darstellend.

KÖLN, FRÜHER BEI H. J. BODEN.

„Tobias mit dem Engel". Von Passavant im Kunstblatt 1841, S. 50, und von Merlo, Nachrichten, S. 413 beschrieben. Danach bez. Joannes scorell de holandia 1521.

LONGFORD CASTLE.

„Bildniss eines jungen Niederländers in reicher Tracht". Sehr individuell; um 1545 gemalt. — Scheint mir dem Scorel am nächsten zu stehen (Bode).

LÖWEN, SENATSSAAL DER UNIVERSITÄT.

„Bildniss Papst Hadrians VI." Zweifelhaft, ob das vom Papste selbst dahin geschenkte Bild, da kompetente Untersuchungen, ob das Bild wirklich von Scorel herrührt, noch fehlen. Alter Stich, bezeichnet F. B. Sculps. Siehe Taurel, Christel. Kunst 2, 67.

OBER-VELLACH (IN KÄRNTHEN), HAUPTKIRCHE.

„Altar mit der Verwandtschaft Mariä". Innenseiten der Flügel: die hl. Apollonia und Christoph, Aussenseiten: Geisselung und Kreuztragung. Bezeichnet mit dem Namen und datiert 1520.

PALERMO, MUSEUM.

„Hl. Magdalena". Kleine Originalwiederholung des Bildes in Amsterdam.

ROM, GALERIE DORIA.

„Bildniss der Agathe van Schoenhoven". Brustbild unter Lebensgrösse. Bez. Agathe Sconhouiana · 1529 per Scoreliũ pic.

ROTTERDAM, BOYMANS MUSEUM.

No. 270. „Maria mit dem Kinde". Kleines Brustbild.

No. 271. „Bildniss eines zwölfjährigen Knaben". Datiert 1531. Von hellster, blonder Karnation, fast dem L. van Leyden verwandt. Schliesst sich den Bildnissen von Scorel's Geliebter in Rom und Berlin unmittelbar an; von gleicher Trefflichkeit.

TURIN, KÖNIGLICHE GALERIE.

No. 319. „Bildniss eines Mannes", irrthümlich Calvin genannt und für ein Werk Bruyn's ausgegeben (Scheibler).

UTRECHT, MUSEUM KUNSTLIEFDE.

No. 87. „Maria mit dem Kinde", auf einer Steinbank sitzend. Vor ihr knieend der Geistliche Jacob Vischer van der Gheer.

No. 82—85. „Vier Bildnissstücke" mit je 12, 13, 4 und 5 Mitgliedern der Brüderschaft vom heiligen Grabe, unter ihnen der Maler selbst. Die beiden letzten Tafeln bildeten früher eine einzige (S. Muller, Schilderijen van Scorel S. 37). [No. 86 mit 5 Bildnissen ist von Antonie Mor, wird aber im Utrechter Katalog traditionell und auch noch von mehreren neueren Forschern dem Scorel zugeschrieben.]

UTRECHT, ERZBISCHÖFLICHES MUSEUM.

„Zwei Flügelbilder", die Bildnisse des Stifters und der Stifterin auf hellem Grunde darstellend. Lebensgrosse Halbfiguren, von energischer, individueller Auffassung und breiter Behandlung. Auf den Rückseiten die Kreuztragung und Auferstehung.

„Porträt einer alten Frau" in weisser Haube, mit der Rechten ein Buch haltend; auf heller Landschaft. Lebensgrosses Brustbild aus der letzten Zeit.

„Altärchen, die Mannalese vorstellend"; auf den Flügeln andere Scenen aus dem Leben des Moses, etwa 0,60 m hoch und 0,50 m breit. Kühl, wenig farbig und bereits ziemlich manieriert.

„Anbetung der Könige". Aus der Kirche von Wijck; etwa 0,80 : 0,70 m. (Wohl nicht eigenhändig. Bode.) [1]

WARMENHUIZEN (BEI ALKMAR), KIRCHE.

Gemälde an der Decke aus der Geschichte des Moses. Urkundlich beglaubigt und datiert 1525. D. van der Kellen jun. im Nederl. Spectator 1861 No. 50 (Auszüge daraus in Taurel, Christel. Kunst 2, 74 und Crowe's Ausgabe von Waagen's Handbuch 1, 234).

WARWICK CASTLE.

„Bildniss eines jungen Italieners" (?) mit der Devise: Dieu le veult; auf heller Landschaft; um 1525. Sehr lebensvoll und anziehend. Muthmasslich von Scorel oder ihm nahe verwandt (Bode).

WIEN, AMBRASER SAMMLUNG.

No. 63. „Bildniss eines Mannes", eine Nelke in der Hand. Die Bezeichnung Joan Schoreel soll darauf stehen.

WÖRLITZ, GOTHISCHES HAUS.

No. 1450. „Zwei Flügel mit je einem Donator und einem Heiligen", genannt Pourbus (Scheibler).

L. SCHEIBLER. W. BODE.

---

[1] Im Erzbischöflichen Museum führt noch ein anderes Gemälde den Namen Scorel: Altar mit der „Dreieinigkeit", datiert 1540. Bode hält an dieser Benennung fest und bestimmt danach auch das Orley benannte Gemälde bei Prinz Friedrich der Niederlande, „Kaiser Konstantin erscheint das hl. Kreuz", als Scorel, während Scheibler beide Bilder für Werke des B. van Orley aus dessen letzte Periode erklärt, in welcher er dem Scorel ausserordentlich nahe steht.

UNBESCHRIEBENE BLÄTTER DES XV. BIS XVII. JAHRHUNDERTS IM KUPFERSTICHKABINET

2. MÄNNLICHES BILDNISS: „EL GRAN TURCO".

Der altitalienische Kupferstich, von dem wir im Nachfolgenden sprechen, ist gewissermassen ein Seitenstück zu dem weiblichen Profilbildniss, das wir im ersten Bande des Jahrbuches zu Seite 11 abgebildet und beschrieben haben. Beide Blätter befanden sich, wie es scheint, von jeher in demselben Besitz und wurden vom Kupferstichkabinet im Jahre 1879 gleichzeitig erworben.

Das Blatt ist 245 mm hoch und ungefähr 195 breit. Seinen Charakter und die Behandlungsweise macht der beistehende Kupferlichtdruck anschaulich; nur erscheint die Stichelführung hier vergröbert und weniger rein, die Wirkung im Ganzen härter und unharmonischer, wie dies im Wesen solcher Kopien begründet ist.

Wir sehen den Kopf eines Mannes mit hagern, knochigen Gesichtszügen, langem in eine Spitze auslaufenden Bart und langen Haaren. Auf dem Haupte trägt er eine Art Helm, welcher ebenso wie der sichtbar werdende Theil des Rockes mit Verzierungen bedeckt ist. Unten in der rechten Ecke des Blattes steht: EL GRAN TVRCO.

Der reiche Zierrath bildet den am meisten hervorstechenden Eindruck des Ganzen. Die Hauptlinien der Ornamente sind mit starken Strichen gegeben, der Umriss des Gesichtes ist, um weicher zu erscheinen, mit einem Streifen dicht stehender kurzer Strichelchen wie mit einem umlaufenden Schatten eingefasst; für die Modellierung des Kopfes ist ein System dünner, enger und gekreuzter Strichlagen angewendet. Die auf oberitalienischen Ursprung deutende Zeichnung zeigt Elemente der paduanischen und venezianischen Richtung, doch wirkt hier wie in allen ähnlichen Fällen die stecherische Technik wesentlich entscheidend für den Stilcharakter, so dass es schwer sein wird, dieses Werk mit Sicherheit einer bestimmten Kunstschule zuzutheilen.

Um an Bekanntes anzuknüpfen, liesse sich die Behandlung etwa vergleichen mit der des Nicoletto da Modena, wennschon die Stechweise auf unserem Blatte weitaus alterthümlicher und weniger ausgebildet ist als bei jenem um die Wende des Jahrhunderts arbeitenden Meister. Die Entstehung unseres Kupferstiches wird man deshalb bei dem Mangel bestimmter Anhaltspunkte nach dem allgemeinen Eindruck etwa in die siebziger Jahre des XV. Jahrhunderts setzen dürfen. Jedenfalls ist die Ausführungsweise weit vorgeschrittener als bei dem Seitenstück des „Gran Turco", dem vorerwähnten weiblichen Bildniss. Der Druck ist in schwarzer leicht grün getonter Farbe vollkommen ausgeführt und die Platte war noch frisch als der vorliegende Abzug gemacht wurde.

Der Dargestellte ist, wie vorhin erwähnt, durch die auf der Platte eingestochene Inschrift als „El Gran Turco" bezeichnet: der Grosstürke, die übliche Benennung für den Sultan des Osmanenreiches.

Von den türkischen Herrschern aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts war keiner für das Abendland bedeutungsvoller, mit keinem hatte dieses mehr Ursache sich zu beschäftigen, als mit Mohamet II. (geb. 1431, regiert 1443—1481), dem Eroberer von Konstantinopel. Er war es auch, der den Gentile Bellini an seinen Hof berief, um sich von ihm malen zu lassen. Als ein Resultat dieser Reise existiert noch ein allerdings sehr verdorbenes Bildniss von der Hand des Meisters, jetzt im Besitze von Sir Henry Layard in Venedig; es zeigt Mohamet II. mit eingefallenem Gesicht wenige Monate vor seinem Tode. (Vergl. Crowe & Cavalcaselle deutsche Ausg. von M. Jordan. V. S. 124.) Bekannter aber als aus diesem Gemälde sind die Züge Mohamets aus den Medaillen, die Gentile Bellini, Costanzo und Bertoldo von ihm fertigten.

Vergleichen wir nun unseren Kupferstich mit dem Typus, wie er auf diesen Medaillen erscheint, so finden wir keinerlei Uebereinstimmung. Auf dem Medaillon ein energisches Gesicht von festem Bau mit hochgeschwungenen Augenbraunen, auf dem Kupferstich ein magerer Kopf mit matten Zügen und müden Augen. Auf dem Gemälde des Gentile Bellini bei Sir Layard sind die Züge allerdings auch magerer und scheinen auf einen krankhaften Zustand des Dargestellten zu deuten; insofern sind sie vielleicht etwas mehr als die Medaillen dem Habitus des Gesichtes auf unserem Stiche verwandt, ohne dass deshalb von einer wirklichen Aehnlichkeit der Züge auf beiden Darstellungen die Rede sein könnte.

Hat somit die Darstellung mit dem authentischen Bildniss Mohamets II. nichts gemein, so könnte man vermuthen, dass mit der Bezeichnung „Gran Turco" ein anderer Sultan der Epoche gemeint ist, etwa der Nachfolger Mohamets, Bajazid II., oder dessen Sohn und Nachfolger, der bis 1520 regierende Selim I.; da wir aber von ihnen keinerlei beglaubigte Bildnisse besitzen, so lässt sich auch nicht sagen, ob sich unser Stich auf einen von ihnen bezieht.

So läge es nahe, zu glauben, dass hier nichts als ein einfaches Phantasiegebilde vorliegt, umsomehr, als der hier Dargestellte der langen Haare wegen, die er hat, und die das Gesetz den Gläubigen zu tragen verbietet, ohnehin kein Türke sein kann. Ueberdies fehlt ihm die charakteristische und z. B. auf den wirklichen Bildnissen Mohamets II. vorhandene Kopfbedeckung, der Turban, wenn nicht eine andere eigenthümliche Ausdeutung des Kupferstichbildnisses sich als die aller Wahrscheinlichkeit nach richtige darbieten würde.

Schon das bedeutende Mass an individuellem Ausdruck lässt vermuthen, dass der Stich nicht ganz und gar eine Schöpfung der Phantasie ist. Sieht man sich nun unter den auf uns gekommenen Bildnissen des XV. Jahrhunderts nach einer verwandten Physiognomie um, so trifft man (wie mir Prof. Grimm bemerkte) auf einen Kopf, dem der Gran Turco in überraschender Weise ähnelt: den des letzten byzantinischen Kaisers Johannes VII. Palaeologus, von Vittore Pisano auf einer herrlichen Medaille verewigt. Eine Vergleichung unserer Nachbildung mit dieser Medaille (abgebildet bei Friedlaender: Jahrbuch Band I, Taf. I) wird dies in evidenter Weise ergeben. Wirklich scheint der alte Kupferstich nicht mehr und nicht weniger zu sein als eine vergrösserte Kopie des Medaillenkopfes. Es sind dieselben hageren und matten Züge auf unserem Stiche wie auf jener Medaille, die scharf geschnittene Nase mit dem Höcker in der Mitte, der lange spitze, einen Theil der Oberlippe freilassende Bart. Auf der Medaille ist das Haupthaar in drei wulstige Locken geformt, hier sind dieselben in lange wellige Strähne aufgelöst, die gleich den Locken tief zu dem Nacken



ITALIENISCHER KUPFERSTICH

XV. JAHRHUNDERT

ORIGINAL IM K. KUPFERSTICHKABINET ZU BERLIN



herabgehen. Auch die Kopfbedeckung ist der Hauptform nach identisch mit der, welche Pisano dem Palaeologen giebt. Der hohe spitzige Hut, den Johannes auf der Medaille trägt, ein Kleidungsstück, das vielfach auf italienischen Bildern der Zeit vorkommt, und aus einem trichterförmigen weichen Filz bestand, dessen unterer Rand als Krämpe aufgeschlagen wurde und vorne schirmartig gerade auslief, ist auf dem Kupferstich ins Phantastische umgefomrt, helmartig geworden, und mit reichem Zierrath bedeckt; auch schien es dem Künstler angemessen, einen Drachen mit grimmig erhobenen Pranken vorne darauf zu setzen. Auch der Rock, welcher auf der Medaille glatt gebildet ist, erscheint hier über und über mit Verzierungen geschmückt. Die Zeichnung des Kopfes ist freilich auf dem Stiche bei weitem nicht so fein wie auf dem Medaillenkopf, den Pisano nach dem Leben gebildet hatte, als Johannes in den Jahren 1438 und 39 in Italien anwesend war; die Uebereinstimmung dieser Bildnisse ist aber darum nicht weniger evident.

Sieger und Besiegter haben die Rollen gewechselt; der ungelehrte italienische Kupferstecher hat den byzantinischen christlichen Kaiser für den osmanischen Eroberer genommen. Die griechische Umschrift auf der Medaille, die er als Vorlage benutzte, war ihm ebenso unverständlich, als wenn sie türkisch gewesen wäre, und er wusste nur, dass der Dargestellte ein Herrscher von Konstantinopel war, für ihn also der Grosstürke. Jedenfalls hatte unser unbekannter Künstler vernommen, dass eine Medaille auf den Grosstürken existierte, er verwechselte nur die Eine mit der Anderen.

Der Stecher dieses Blattes steht mit seinem Irrthum nicht allein. Im XV. Jahrhundert und noch darüber hinaus wird der Kopf des christlichen Herrschers öfters für den Mohamedaner genommen und abgebildet. In der Sammlung von William Mitchell in London befindet sich ein deutscher Holzschnitt aus der Zeit etwa um 1470—80, der, wie es scheint, eine freie gegenseitige Kopie nach unserem Stiche ist. Es ist die Arbeit eines gewöhnlichen Briefdruckers, von sehr einfacher, fast primitiver Ausführung, die oben die xylographische Ueberschrift: „Der türgisch Kayser" trägt. Der Gesichtstypus ist ganz roh und oberflächlich gegeben, aber die spitze hohe Form der Mütze und das lange Haupthaar machen es sehr wahrscheinlich, dass unser Stich hier als Vorbild gedient hat.



Ein anderer viel deutlicherer Fall derselben Verwechslung findet sich in den von Wolgemut und Pleydenwurff angefertigten Illustrationen der 1493 zu Nürnberg gedruckten Chronik des Hartmann Schedel. In der lateinischen wie in der deutschen Ausgabe des Buches sieht man auf Blatt 256 verso ein Bildniss Mohamets II. mit der Ueberschrift „Machomet der Türcken Kayser", von dem wir hier einen getreuen Nachschnitt geben. Dieses angebliche Bildniss Mohamets ist nicht nach dem Kupferstich „El gran turco", sondern, wie der Augenschein ergiebt, nach der Johannes VII. darstellenden Medaille des Pisano kopiert, im Gegensinne und mit verhältnissmässig

vollständiger Treue. Die Physiognomie ist mit den derben Strichen des Holzschnittes sehr einfach, aber doch nicht roh wiedergegeben. Die Form des Bartes und die charakteristischen drei Locken sind genau kopiert, ebenso der Schnitt der Mütze, sogar mit der Besonderheit der in die Höhe nach oben zusammenlaufenden Striemen, wie sie auf der Medaille erscheinen und den kleinen Knöpfen längs des breiten umgeschlagenen Rockkragens. Nur die Hände, der Reichsapfel, den die Rechte, und das Scepter, das die Linke hält, sind vom Nürnberger Meister dazu komponiert. Die Krone auf dem Hute ist vielleicht ebenfalls freie Zuthat, sie kann aber möglicher Weise einem Exemplar der Medaille entnommen sein, denn es giebt solche auf welchen sich eine ähnliche Krone findet.[1])

Die Holzschnitte der Schedel'schen Chronik stehen in sehr schlechtem Rufe, indem man sie gemeinhin nur für die Erzeugnisse einer plumpen Bilderfabrikation ansieht. Theilweise sind sie dies auch wirklich, in vielen Fällen sind jedoch die Künstler, die sie ausführten, beim Entwerfen ihrer Illustrationen entschieden mit Sorgfalt verfahren. Ist dieses Bildniss Mohamets II. auch nichts weniger als richtig, sondern sogar eine arge Verwechslung, so scheint es mir trotzdem dafür zu sprechen, dass die Illustratoren der Schedel'schen Chronik bemüht waren, für ihre Abbildungen die besten Vorlagen zu beschaffen, die ihnen die Zeit bot, und die sie vermöge ihrer Kenntnisse erreichen konnten. Dass sie den Griechen für den Türken ansahen, dazu hat sie neben den unverständlichen griechischen Schriftzeichen der Medaille vielleicht noch das Beispiel verleitet, welches andere Kopisten schon vorher gegeben hatten.

Ich gedenke demnächst in diesen Blättern bei einem anderen Anlasse nachzuweisen, dass Wolgemut und sein Mitarbeiter gewissermassen quellenmässig zu Werke gegangen sind, und dass sie eine wohlangelegte Sammlung von Abbildungen als Vorlagen zu ihrer Arbeit zur Verfügung gehabt haben müssen. Nur wo ihnen gar keinerlei Naturaufnahmen zu Gebote standen, nahmen sie zu den freien Gebilden ihrer Phantasie Zuflucht und tischten diese der Bilderlust ihres Publikums mit einer Art Humor auf, indem sie einen derben Bauernkopf bald als Abraham, dann als Plato und Cicero, oder dieselbe Bergstadt mit gothischen Thürmen einmal als Mantua, dann als Bagdad figurieren lassen. Aber nur solche frei erfundene Bilder sind es, die sich im Buche wiederholen, nicht die relativ authentischen, die, wie der angebliche Mohamet II., stets nur je einmal vorkommen.

Noch in weit spätere Zeiten scheint die alte Verwechslung nachgewirkt zu haben. Wenn die jetzt im Korridor der Uffizien befindlichen Bildnisse berühmter Männer wirklich, wie der Uffizienkatalog angiebt, Kopien nach den Porträts sind, welche Paolo Giovio in seiner Villa am Comersee zusammengebracht hatte (diese Kopien sollen das Werk eines sehr mittelmässigen Malers Christofano Papi gen. Altissimo sein), so war auch jener berühmte Biograph des XVI. Jahrhunderts in Bezug auf das Bildniss Mohamets II. nicht besser berathen, als unsere Kupferstecher. Denn in dem angeblichen Türkenkopf No. 99 in jener Reihe erkennen wir leicht das Profil, die Haartracht und die Kopfbedeckung des Palaeologen der Medaille des Pisano. Das Gemälde des Gentile Bellini kann sich dann aber entweder nicht, wie angenommen wird, bei Giovio befunden haben (vergl. Crowe & Cavalc. a. a. O. Note 28), oder jener handwerksmässige Verfertiger der Bildnissreihe der Uffizien hat

---

[1]) Siehe A. Heiss: Les Médailleurs de la Renaissance. Heft I: Vittore Pisano. Paris 1881. Fol. Seite 11.

nicht das Gemälde des Bellini, sondern etwa unseren Stich oder sonst ein falsches Vorbild kopiert.

In der bei Jobin gedruckten deutschen Ausgabe der Biographien des Giovio, zu welcher Tobias Stimmer die Holzschnitte fertigte, erscheint aber ein echter Türkenkopf mit Turban und ohne lange Haare als Mohamet II., vielleicht nach der Medaille des Costanzo, und dasselbe ist der Fall in der von de Bry gestochenen Folge von Bildnissen der türkischen Kaiser.

F. LIPPMANN.

DIE LANDGRÄFLICHE PORZELLAN-MANUFAKTUR ZU CASSEL.

In den mir bekannt gewordenen Verzeichnissen von Porzellanmarken ist für das Casseler Porzellan ein springendes Pferd mit Stutzschweif angenommen, eine Figur, welche bei Demmin mehr einem laufenden Hasen als einem flüchtigen Rosse gleicht. Dieser Autor gedenkt zwar einer Casseler Porzellan-Fabrik mit den Worten: „Cassel, en Hesse-Cassel. Porcelaine à pate dure. La fabrique fut établie en 1763 par un ouvrier de la fabrique de Ringler"; eine Sammlung aber, worin sich Casseler Porzellan befindet, weiss er ebenso wenig zu nennen wie Jaennicke, welcher geradezu sagt: „Ob in Cassel eine Fabrik bestanden, welche, wie vielfach angegeben wird, 1673 von einem Arbeiter Ringlers gegründet worden wäre, ist höchst unwahrscheinlich, da in Cassel selbst hierüber absolut nichts bekannt ist. Als Marke geben Jaquemart und Grässe ein laufendes Pferd. So bezeichnete Stücke sind mir indessen noch nicht vorgekommen." Dass von einer solchen Porzellan-Fabrik in Cassel absolut nichts bekannt sei, ist ein Irrthum, da Schminke's „Versuch einer genauen und umständlichen Beschreibung der hochfürstlich Hessischen Residenz- und Hauptstadt Cassel 1767" sie auf Seite 315 ausdrücklich aufführt: „Die Porzellan-Fabrik, worüber zween Direktors bestellet sind, hat ebenfalls eine bessere Einrichtung erhalten, so, dass sich von derselben in der Folge viel gutes versprechen lässet".

Das Gesagte könnte sich freilich auch auf eine Fayence-Fabrik beziehen, wurde doch bekanntlich Porzellan und Fayence früher häufig verwechselt; ja, es ist sicher, dass die Anlage anfänglich eine solche war, da Schminke in einer Note dabei bemerkt: „Diese (Porzellan-Fabrik) hat allerdings der Herr Landgraf Karl anlegen und dazu im Jahre 1680 eine Werkstatt in der Schäfergasse erbauen lassen". Dennoch müssen wir annehmen, dass seit den letzten sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts auch eigentliches Porzellan in Cassel gefertigt worden ist. Aus Akten des Königlichen Archivs zu Marburg geht, wie mir Herr Professor v. Drach freundlichst mittheilt, hervor, dass bereits seit 1764 — wohl hauptsächlich auf Veranlassung des als erster Direktor auftretenden Freiherrn Waitz von Eschen — die Idee zur Anlegung einer „feinen" (d. h. wirklichen) Porzellan-Fabrik ins Auge gefasst war, und Vorbereitungen

getroffen wurden, dieselbe mit der alten Fayence-Fabrik in Verbindung zu bringen. Aber erst durch Reskript vom 6. Mai 1766 wurde die Summe von 2800 Thalern zur ersten Einrichtung ausgeworfen. Engelhard sagt in seiner „Erdbeschreibung des hessischen Landes casselschen Antheils" (1778) Seite 129, dass ein ansehnliches Haus zum Behuf der Porzellan-Fabrik erbaut worden sei und fährt fort: „Nachher sind noch mehrere Häuser dazu gekommen, welche den dabei angelegten Fabriken von Fayence- oder sog. Steinporzellan und irdenen Gefässen zum Gebrauche dienen". Hier wird also von einem Zeitgenossen die Porzellan-Fabrik von der Fayence-Fabrik ausdrücklich unterschieden.

In den Landgräflich Hessen-Cassel'schen Staats- und Adressbüchern von 1767 bis 1787 ist diese Fabrik unter den „herrschaftlichen" Fabriken genannt und war bis 1772 in der Schäfergasse und dann bis 1787 vor dem Weissensteiner Thor gelegen. Als Beamte und Arbeiter werden bis 1774 aufgeführt:

1. Direktoren,
2. Verwalter (zugleich Rechnungsführer und Spediteure),
3. Arkanisten (später Inspektoren),
4. Modellmeister und Oberdreher,
5. Schlemm- und Brennmeister und Mühlenführer,
6. Maler (später Obermaler),
7. Buntmaler,
8. Blaumaler,
9. Dreher, Former und andere Arbeiter.

Die Direktoren waren hochgestellte Männer. So wird von 1767—1773 als erster Direktor „Se. Exellenz Staatsminister Heinr. Jac. Sig. Waitz Freiherr von Eschen", und als zweiter „der Kammerjunker, auch Kriegs- und Domänenrath Friedrich George Ludwig von Schönstädt" genannt. Von 1774 an stand die Fabrik unter der Direktion der Kriegs- und Domänenkammer, einem Kollegium, welches im genannten Jahre aus zwei Direktoren, sechs Räthen und drei Assessoren (darunter der bekannte Ad. von Knigge) zusammengesetzt war. Als Arkanist fungierte von 1767—1769 „Herr Nic. Paul". Nach Mittheilung des Professors von Drach ging derselbe von Fulda, wo er im Jahre 1765 die Fabrik angelegt hatte, wegen vorenthaltener Besoldung weg. Er hatte in Wien gelernt, später „in Berlin, Fürstenberg und Höchst mit anfangen helfen". Wahrscheinlich war er der erste Einrichter unserer Fabrik, die am 12. Juli 1766 den ersten förmlichen Brand begonnen zu haben scheint und im Frühjahr 1767 etwa 25 Arbeiter beschäftigte. Das Material zu den Fabrikaten (Tafelgeschirr, Einzelfiguren, Gruppen, z. B. Schäfer, Jäger, Mädchen mit Flöte und Laute, Venus und Kupido, Entführung der Europa, Bacchus mit Kindern, Jahreszeiten etc.) wurde von Passau und anderen ausserhessischen Orten bezogen.

Die Marke der Porzellan-Fabrik aber war ein Löwe, die Figur, welche von der ältesten Zeit an dem hessischen Wappen angehört, und der man auf anderen Erzeugnissen landgräflich hessischer Manufakturen z. B. auf Glaswaaren vielfach begegnet. Dafür zeugen einige Stücke der Sammlung von Porzellanen und Fayencen, deren ältester Bestand die Porzellan-Galerie des Landgrafen Friedrich II. ausmachte, welche dann eine Zeitlang im Schlosse zu Wilhelmshöhe untergebracht war und seit Herbst vorigen Jahres in den Zimmern V—VII des Unterstockes der neuen Gemäldegalerie günstigere Aufstellung erhalten hat. Das wichtigste Beweisstück ist eine Büste des Landgrafen Friedrich II. (No. 1921 der Sammlung). Dieselbe ist auf ein Postament

— ebenfalls von Porzellan — aufgekittet, welches augenscheinlich von Anfang an für jene bestimmt war. An beiden Theilen ist an nicht leicht sichtbaren Stellen ein aufrecht stehender, nach links blickender blauer Löwe eingebrannt. Im Innern des Postamentes steht in matt rosenrother Farbe: JHEisenträger. Pincit (!) 1781 a Caſsell. Aus den bereits angezogenen Staats- und Adressbüchern geht hervor, dass Johann Heinrich Eisenträger in den Jahren 1769—1783 als Maler an der Casseler Fabrik angestellt war und die „Aufsicht über die Malerey" zu führen hatte. 1784 heisst er Obermaler, und werden neben ihm der „Buntmaler" Joh. Karl Eisenträger und der „Blaumaler" Conr. Fischer genannt. Die Büste, welche besser modelliert als koloriert ist, zeigt folgende Farben:

1. Ziegelroth. Es ist am meisten verwendet, da der um die Schultern geschlagene Mantel und ein Kreuz in einem Ordenssterne damit gemalt und auch die Färbung des Gesichtes diesem Farbentone entnommen ist;
2. dunkles Rosa, womit das weisse panzerartige Kleid umsäumt ist;
3. helles Grau für Haare und Augenbrauen;
4. lichtes Blau für die Augen und einen Kreis im Sterne;
5. Schwarzgrau an der Schleife des Haares im Nacken.

Das achteckige Postament mit zwei grösseren Flächen auf der Gesichts- und Rückenseite der Büste zeigt auf der vorderen derselben das von zwei Löwen gehaltene hessische Wappen von 1751—1803. In ihm wiederholen sich die Farben der Büste genau, doch tritt noch ein helleres und dunkleres Gelb und ein schmutziges Rothbraun hinzu. Fünf andere Flächen des Postamentchens sind mit Armaturen und Fahnen bedeckt, welche ebenfalls die genannten Farben zeigen. Die beiden übrigen Seiten, rechts und links sind mit dem blätterartig in zwei Tönen Grün ausgeführten Namenszug des Landgrafen Friedrich versehen. Zur Verzierung der Ränder ist Gold verwendet, doch scheint man mit diesem nicht gut fertig geworden zu sein. Dass diese Büste mit ihrem Postamente in Cassel angefertigt wurde, ist nach dem Gesagten nicht zu bezweifeln.

Mit denselben Farben ist auch eine Untertasse (No. 1017 der Sammlung) gemalt, welche ebenfalls den hessischen Löwen als Marke trägt. Ich darf hierbei um so sicherer den Löwen den hessischen nennen, als an ihm die Querbinden, welche dem hessischen Wappenlöwen zukommen, angedeutet sind. Der Löwe an der Tasse ist jedoch etwas heller als derjenige an Büste und Postament, zudem schwarz eingefasst. Wahrscheinlich ist die Tasse der Rest eines Services, dem ein in Meissen gefertigtes zum Vorbild gedient hat. Ueberbleibsel des letzteren bezeugen dies, wie auch leicht klar wird, dass die Verwendung des Goldes eine mangelhafte geblieben ist, und zwar selbst dann noch, als die Casseler Fabrik wohl schon ein Jahrzehnt gearbeitet hatte. Hauptbild ist wiederum das von Löwen gehaltene hessische Wappen; während aber diese, sowie die Leoparden von Dietz, die Felder für den Löwen von Katzenellenbogen und die Balken und Sparren von Hanau etc. in dem Meissener Fabrikat — wie es heraldisch richtig ist — ausserordentlich fein in Gold ausgeführt sind, begnügt sich der Casseler Maler mit dem Gelb, wie es an dem beschriebenen Postament verwendet wurde. Der goldene Rand der Tasse, sowie die rahmenartige Einfassung der vier kleinen Kriegs- oder Paradebildchen, welche das Wappen umgeben, beweisen genügsam, dass die Casseler mit dem Golde nicht zu arbeiten verstanden. Das Service muss in den Jahren 1785—87 entstanden sein. Auf einer Fahne ist nämlich der Namenzug des Landgrafen Wilhelm IX. angebracht, welcher 1785 Friedrich II.

folgte; länger als bis 1787 hat aber in ihrer ursprünglichen Form die Fabrik wohl nicht bestanden, da dieses das letzte Jahr ist, in welchem der eigentlichen Porzellan-Fabrik im Staats- und Adresskalender gedacht wird. Wäre sie später noch im Gange gewesen, so würde sie eben so gut aufgeführt worden sein, wie das seit 1782 unter der Firma Herrschaftliche Porzellan-Vasen-Fabrik arbeitende Institut, welches noch 1788 vorkommt[1]), oder eine Spiegel-Fabrik, die noch Jahrzehnte mit ihren Beamten vertreten ist.

Aus gleichen Gründen sind die Figuren No. 893 und 919 der Casseler Sammlung für Produkte der Fabrik zu erklären. Erstere, ein auf einem Baumstamme sitzender Bauer mit einem Krug in der Hand, ist vortrefflich modelliert; weniger gut ist die letztere, ein junger Gärtner mit zur Seite stehendem Blumenkorbe. Auch eine Lautenspielerin von weissem Porzellan dürfte ihrer Marke wegen hierher zu stellen sein.

Schliesslich sei erwähnt, dass sich zur Zeit im Besitze des Casseler Kunsthändlers Heinr. Schüssler eine Terrine und ein Kännchen befinden, welche in denselben Farben dekoriert sind, wie die beschriebenen Gegenstände und auch den aufrecht stehenden Löwen als Marke tragen.

A. LENZ.

RAPHAELS HANDSCHRIFT.

Auf dem ersten Blatte der Handzeichnungen, welche von Raphael für die Wandgemälde der Libreria Piccolomini in Siena angefertigt worden sind, befindet sich eine schöngeschriebene längere Beschreibung der dargestellten Scene. Herr Professor Springer hat diese Schrift mit den übrigen Handschriften Raphaels verglichen und ist zu folgenden Ergebnissen gelangt.

Repertor. für Kunstwissensch. IV. B. 4. Heft. S. 398:

> . . . . „Die Kartonzeichnung in Florenz enthält fünf Zeilen in Raphaels Handschrift. Der Schluss, dass wer die Zeilen schrieb, auch die Zeichnung fertigte, wird schwerlich angefochten werden. Um so wünschenswerther wäre gewesen, wenn Schmarsow[2]) Proben von Pinturicchio's Handschrift[3])

---

[1]) Die in dieser Fabrik gefertigten, noch ziemlich häufig in Cassel unter dem Namen „Casseler Vasen" vorkommenden Vasen, sind nicht von Porzellan. Das Museum besitzt eine grosse Anzahl derselben in den mannigfachsten Formen und Farben.

[2]) Prof. Springer bespricht Dr. Schmarsow's Schrift: „Raphael und Pinturicchio in Siena".

[3]) Es existiert nichts Handschriftliches von Pinturicchio. Der Brief Baglioni's, den er auf das in Spello befindliche Gemälde gebracht hat (Crowe u. Cavalcaselle, übers. v. Jordan 4, I, 309), kann nicht als eine Probe der Handschrift Pinturicchio's angenommen werden.

und anderen authentischen Schriftstücken Raphaels seiner Abhandlung facsimiliert beigegeben hätte. Einzelne Zweifel wären dann leichter beseitigt worden. Die feineren und kleineren Schriftzüge auf dem florentiner Blatte mögen aus der spitzigeren Beschaffenheit des Schreibinstrumentes erklärt werden.[1]) Grosse Aehnlichkeit mit Raphaels Schrift in dem Briefe an Domenico Alfani und in den Sonettenentwürfen verrathen mehrere Buchstaben wie z. B. das p, q, ll; aber auch Unterschiede kommen vor. Raphael schreibt sonst regelmässig st, sc mit kurzem runden s (vgl. das Wort tempesta im Briefe an Alfani mit tempeſta auf dem Karton für Siena) und nicht mit dem langen ſ, ferner ss und nicht sſ oder ſs, er krümmt bei d nicht den geraden Strich oben" u. s. w.

Prof. Springer giebt die Gründe nicht an, warum er unter den wenigen Schriftstücken, welche von Raphaels Hand übrig sind, nur den Brief an Alfani und die Sonettenentwürfe verglichen hat. Wir nehmen die paar übrigen hinzu und gelangen zu folgenden abweichenden Beobachtungen.

Prof. Springer zufolge also, schrieb Raphael regelmässig ss, nicht aber sſ oder ſs, wie auf dem Karton für Siena. Eins der bekanntesten Schriftstücke von der Hand Raphaels ist der öfter facsimilierte Brief an seinen Oheim Ciarla; er beginnt: Carisſimo, während auf einem Oxforder Studienblatte (in Fishers Facsimiles II, 2) Cariſsimo zweimal zu finden ist.

Raphael soll, ferner, sc regelmässig mit rundem s schreiben. Allerdings kommt in dem eben citierten Briefe an Ciarla scritto vor: warum aber soll diese Schreibart die regelmässige bei Raphael sein, da in der bekannten Quittung in Besitz der (ehemaligen) kaiserlichen Bibliothek zu Paris ſcripta vorkommt? (Diese Quittung ist im ersten Bande von Paul Lacroix's Uebersetzung von Passavant's Leben Raphaels im Facsimile zu finden.) Raphael soll, ausserdem, regelmässig st mit rundem s, und nicht ſt schreiben, wie auf dem Karton für Siena: dieselbe eben angeführte Quittung Raphaels bringt das Wort obſtante. Endlich bemerkt Prof. Springer, dass Raphael die d oben nicht krümme. Diesen Buchstaben schreibt Raphael in der That sehr unregelmässig. Er lässt den Strich gerade hinaufgehen, er beugt ihn nach rechts, er macht einen kleinen Haken aus dieser Beugung, oder bringt einen kleinen klexartigen Drucker an.

Von regelmässiger Handschrift kann bei Raphael, soweit wir ihn hier zu beurtheilen vermögen, überhaupt nicht die Rede sein. Die Unregelmässigkeit, welche die wenigen von ihm vorhandenen, sämmtlich facsimilierten oder photographierten Schriftstücke darbieten, rührt auch daher, dass sie unter den verschiedensten Umständen geschrieben worden sind. Auf dem Karton für Siena lag offenbar die Absicht vor, schön zu schreiben. Daher die etwas gezierte Steifigkeit der Buchstaben. Das Billet an Domenico Alfani (zu Lille) ist weniger sorgfältig, aber mit dem Bestreben, recht deutlich zu sein, geschrieben. Noch deutlicher (fast zierlich, wenn das Facsimile nicht zu reinlich ist), ist der Brief an den Oheim Ciarla. Die Satzbildung zeigt hier besonders, dass Raphael nicht gewohnt war, sich schriftlich auszusprechen. Die Buchstaben dieser drei Stücke haben etwas mühsames, gemaltes. Rasch und ohne das Bestreben, schön zu schreiben, ist die Pariser Quittung geschrieben, auf der Raphael das ſ fast ebenso häufig anwendet wie das s. Ganz flüchtig, aber natürlicher im

[1]) Sie erscheinen nur so klein auf der verkleinernden Photographie des Blattes.

Ductus, sind die Sonette hingeworfen, mit durchstrichenen Stellen, umgeänderten, überschriebenen Worten etc.

Durchaus wechselnd ist Raphaels Orthographie. Auf dem Karton lässt er den Kardinal zum concillio reisen. In dem Sonett „Come non potè dir" etc. (L. R. I, 369) schreibt er diseso fu dal cello; auf einem anderen Blatte, das eine zweite Niederschrift des Gedichtes enthält disceso fu dal celo (für cielo). Einmal schreibt er, ebenfalls bei doppelter Redaktion desselben Gedichtes, nel frote elpelo, das zweite Mal nel fronto el pelo. Oder, wiederum derselbe Vers, einmal: che essendo io tuo sugetto honni huom concede; das andere Mal sogetto oniō (für ogni uomo, ognuno,) cōcede. Auf dem Karton für Siena schreibt er tempefta, im Briefe an Alfani tenpesta (nicht tempesta, wie Springer liest). In den Notizen auf der Rückseite eines der venezianer Skizzenblätter schreibt er in demselben Schriftstücke einmal sottile und einige Reihen später fottile. Für esser kommt einmal das in Siena (!) gebräuchliche esar vor (Blanc. Gramm. 630). Dergleichen Unregelmässigkeiten liessen sich noch manche anführen. Raphaels Handschrift hat fast auf jedem Blatte ihre Eigenthümlichkeiten. Trotzdem wird man sie leicht herauserkennen. Was mir die im Besitz des verstorbenen Majors Kühlen zu Rom befindlich gewesenen Fälschungen zuerst verdächtig machte, war die ausserordentliche Regelmässigkeit der Buchstabenform. Im Uebrigen waren sie vorzüglich; volle Sicherheit, dass sie gefälscht seien, trat erst ein, als sich auf der verblassenden photographischen Aufnahme zeigte, dass sie nicht geschrieben, sondern mit dem Pinsel angefertigt worden waren. (Für den Fall, dass diese Kühlen'schen Handschriften einmal wieder auftauchen sollten, sei hier bemerkt, dass auch die Quittung Michelangelo's vom 7. Mai 1513 über 1600 Dukaten, die Bernardo Bini ihm für das Grabmahl Giulio's II. ausgezahlt, eine Fälschung ist.)

Raphaels Handschrift war die seiner Zeit im nördlichen Italien vorherrschende, die auf die longobardische Minuskel zurückzuführen ist und daher die Neigung zu langherauf- und heruntergezogenen d, p, q, l etc. hat. Vergleiche ich die Handschrift des alten Giovanni Santi, soweit sie in dem Facsimile bei Gaye vorliegt, mit der seines Sohnes, so scheint es, als könne dieser von seinem Vater den ersten Schreibunterricht empfangen haben. Giovanni wendet auf den vorliegenden Stücken nur f an. Das s fängt im Cinquecento erst an beliebt zu werden und verdrängt das f immer mehr. Fast hat es den Anschein, als habe auch Raphael mit der Zeit eine Vorliebe für das s bekommen. Während er als Kind vielleicht nur f geschrieben hatte, wendet er allmälig das s immer häufiger an. Dem entspräche dann die Handschrift des Kartons für Siena, die uns, mit dem vorwaltenden f, überhaupt als die älteste Handschrift Raphaels vorläge, wenn wir nicht die Unterschriften der Philosophenporträts im venezianischen Skizzenbuche hätten, von denen die meisten in Initialen gehalten sind, während „Quintus Curtius", in Kursiv geschrieben, zweimal das kleine runde s bringt.

13. AUGUST 1881 HERMAN GRIMM.

DIE ITALIENISCHEN SCHAUMÜNZEN DES FÜNFZEHNTEN JAHRHUNDERTS.

1430—1530.

VII.

FLORENZ.

Die Florentiner Künstler haben noch seltener als die anderer Städte ihre Namen auf die Medaillen gesetzt, auch die überlieferten Nachrichten sind dürftig. Es bleibt also eine Anzahl von Medaillen, deren Verfertiger unbekannt sind; sie lassen sich schwer gruppieren, da man sie nicht gern nach zufälligen Aeusserlichkeiten ordnen mag; sie ganz zu übergehen, sind sie zu bedeutend.

Sie haben alle eine grossartige lebensvolle Auffassung gemeinsam, welche in den Bildnissen den Charakter der Dargestellten tief erfasst und rein wiedergiebt; diesem Streben werden alle Einzelheiten unterordnet. Die Kehrseiten sind meist von schlichter Erfindung, ihre Gestalten derb; das Relief ist hoch, die Ausführung nicht sorgfältig. Nur einzelne, wie die des Guazzalotti, die welche wir dem Benedetto da Majano zuzuschreiben wagen, eine den Cosmus Medici darstellende, bilden Ausnahmen.

ANDREAS GUAZZALOTTI.

Im Jahre 1857 hatte ich einen Aufsatz über diesen Künstler geschrieben und in wenigen Exemplaren vertheilt; ich wiederhole ihn hier, durch Nachträge vermehrt.

In den Werken, welche die Geschichte der Medaillenkunst behandeln, findet man drei italienische Künstler des fünfzehnten Jahrhunderts: Andreas von Cremona, Andreas Guacialoti, Andreas von Prato; allein es lässt sich nachweisen, dass die beiden letztgenannten Künstler identisch sind, und dass der erste gar nicht existiert hat.

Es giebt einen grossen Medaillon von Papst Nikolaus V. mit dem Namen ANDREAS GVACIALOTIS[1]) und einen anderen von Nicolaus Palmerius, Bischof von Orta, mit ANDREAS GVACIALOTVS bezeichnet. Von der Hand dieses Andreas Guacialotus befindet sich in einem Vatikanischen Codex die Abschrift einiger Reden desselben Nicolaus Palmerius, und am Schlusse derselben schreibt er[2]): Ego

[1]) So steht auf dem Medaillon, nicht GVACALOTIS, wie Venuti angiebt, und wie ihm immer nachgeschrieben worden ist; auch in OBIIT auf demselben Medaillon ist das eine I klein, um Raum zu sparen.

[2]) Dominicus Georgi Vita Nicolai V Pont. Max., Rom 1742, 4°, Seite 163.

Andreas de Guazalotis[1]) de Prato, tunc temporis Scriptor in Registro Bullarum et Canonicus Pratensis ac etiam Plebanus et Rector Villae ayoli . . . fidelis et in omnibus cum perenni promtitudine se obedientiam duraturam, reverentiam sempiternam, et devotionem perpetuam famulandi, propria manu transcripsi solummodo quantum in schedulis et repertoriis inveni, sed medium et finem reperire non potui: praeveniente morte dicti Pontificis Nicolai omnia sublata fuerunt.

Mit dem Verhältniss des Guazzaloti zu dem Bischof Palmieri, wie er selbst hier es darstellt, stimmen sehr wohl die Worte auf der Medaille des Bischofs: Andreas Guacialotus contubernalis B. F. Dies contubernalis bedeutet, dass er zum Hause, zur sogenannten Familie des Prälaten gehörte, B. F. las Georgi Benefactori Fecit, es kann auch Beato Fecit heissen; F für fecit kommt auf Medaillen dieser Zeit nicht so ganz selten vor, wenn auch Opus mit dem Genetiv des Künstlernamens häufiger ist. Dagegen wäre es unthunlich, B. F. durch Benedicti (oder dergleichen) Filius zu erklären, da es dann vor Contubernalis stehen müsste; Bonus Fidelis, wie das B. F. im Trésor de Numismatique ohne Anstoss gelesen wird, ist noch weniger glaublich.

Venuti[2]) und nach ihm Cicognara[3]) haben angenommen, Guazzaloti sei nicht der Verfertiger sondern der Besteller der Medaille. Allein es wird kaum ein Beispiel davon zu finden sein, dass ein Besteller zu dieser frühen Zeit auf einer Medaille genannt wäre. Ja, Cicognara geht noch weiter. Er fand nämlich ein Exemplar, auf welchem die vertieften Aufschriften: NICOLAVS PALMERIVS EP̊S. ORTÃN., um den Kopf, und CONTVBERNALIS B. F., auf der Kehrseite, fehlten, und daraus schliesst er: der Medaillon habe ursprünglich gar keine vertieften Aufschriften gehabt, und er habe gar nicht den Palmieri dargestellt, sondern den Guazzaloti, dessen Namen auf der Kehrseite (mit erhabenen Buchstaben) steht; erst nachher hätten Verehrer des Palmieri, unbekümmert um die Aehnlichkeit, neben den Kopf Guazzaloti's den Namen des Palmieri eingraben lassen, um diesen zu ehren und zu verewigen. So Cicognara. Allein es ist ganz einfach: das Exemplar ohne die vertieften Inschriften, welches er sah, war ein unfertiges, unciseliertes, und daher fehlten die vertieften Inschriften, dies Exemplar ist also nicht massgebend[4]); auf allen guten fertigen Exemplaren bilden die erhabenen und vertieften Inschriften zusammen auf jeder Seite ein Ganzes; um das Brustbild steht zunächst des Dargestellten Name, und dann (er ist nackt) NVDVS EGRESVS SIC REDIBO. Und auf der Kehrseite steht neben dem Genius der Zeit: VIXIT ANNOS LXV, OBIIT ANNO M̊CCCCLXVII, und unten: ANDREAS GVACIALOTVS CONTVBERNALIS B. F. Die Aufschrift der Kehrseite hat also die Form der antiken römischen Grabschriften, welche man, wie damals alles antike, nachahmte; und diese Form eignete sich auch recht wohl für eine Medaille welche zu Ehren eines Verstorbenen gemacht, also eine Art von Todtendenkmal war. Ein unbefangener Blick auf unsere Abbildung zeigt, dass Cicognara's versuchter Beweis,

---

[1]) Hier schreibt er sich Guazalotis; dies ist bekanntlich dem Guacialotis in der italienischen Aussprache sehr ähnlich. Ebenso ist auf einem Medaillon des Sperandio, in der Königlichen Sammlung, der Name Caracciolo: Karazolus geschrieben.

[2]) Numismata Romanorum Pontificum praestantiora, Rom 1744, 4⁰, Vorrede S. XVII.

[3]) Storia della Scultura, Folio-Ausgabe, Th. II, Seite 399.

[4]) In der Königlichen Sammlung ist auch ein solches unfertiges Exemplar ohne die vertieften Aufschriften, bei diesem zeigt es sich warum es nicht ciseliert worden: es ist im Guss misslungen und hat ein Loch. So wird es wohl auch mit jenem unfertigen Exemplar gewesen sein, welches Cicognara sah.

Guazzaloti sei kein Künstler, spitzfindig und unhaltbar ist. Und warum sollte nicht der Geistliche Guazzaloti ein Künstler gewesen sein und Modelle zu Medaillen verfertigt haben? Wie viele Geistliche waren nicht damals Maler! Und dass Guazzaloti wirklich Medaillen verfertigt hat, werden wir nachher zeigen.

Der Medaillon von Palmieri hat in den erhabenen Aufschriften immer, der von Nicolaus V. fast immer (mit einer Ausnahme) Λ statt A. Diese Eigenheit, von welcher sich auf Medaillons anderer Künstler wohl schwerlich ein Beispiel nachweisen lässt, findet sich wieder auf dem Medaillon des Papstes Pius II. mit dem Pelikan auf der Kehrseite.

In Betreff des Künstlers, welcher diesen Medaillon des Papstes Pius II. verfertigt hat, waltet ein alter Irrthum ob. Raphael Volaterranus nennt ihn in dem Briefe, welchen ich vorn bei Christophorus gegeben habe, Andreas von Cremona, Molinet schreibt den Namen nach, und seitdem hat Andreas von Cremona seine Stelle in jeder Geschichte der Medaillenkunst, obwohl der Name sonst ganz unbekannt ist und Niemand eine Medaille mit seinem Namen gesehen hat. Raphael Volaterranus schrieb Andreas von Cremona statt Andreas von Prato; gerade von den Medaillons Pius des Zweiten weiss man, dass sie von Andreas von Prato sind. Herr Professor Georg Voigt hat in seinem vortrefflichen Werke über Pius II.[1]) ein Distichon aus einem Gedicht des Bischofs Campana angeführt, welcher am Hofe dieses Papstes lebte. Das Gedicht lautet so[2]):

AD ANDREAM PRATENSEM SCULPTOREM.

Aere Pium Andrea caelas Pratensis et auro,
    Vivo ut credatur vivus in aere loqui.
Sic oculos, sic ora trahis, numerantur et anni
    Quos notat artifici ruga magisterio.
Certa manus, quam nec tenuis vel linea fallat,
    Quaeque ipsum posset vincere Pyrgotelem;
Ars tamen heu manca est umbrasque effingit inanes,
    Nec summi dotes Principis illa capit.
Quippe animum invictum facundaque pectora nullo
    Nec tractu potuit sculpere docta manus.
Tu tamen es dignus cui prospera vota precemur,
    Si minima effingis, maxima cum nequeas.

Es steht demnach fest, dass Andreas Pratensis Medaillons von Pius verfertigt hat. Und nun ist es doch mehr als wahrscheinlich, dass der Andreas Guacialotus Pratensis der Vatikanischen Handschrift, welcher die Medaillen Nicolaus des Fünften und des Bischofs Palmieri, seines Patrons, mit seinem Namen bezeichnete, und der Andreas Pratensis, von welchem ein gleichzeitiges Gedicht sagt, dass er Medaillen von Pius II., dem Zeitgenossen des Nicolaus V. und des Palmieri, verfertigt hat, ein und derselbe Künstler ist.

Dazu kommt noch, dass der Stil dieser Medaillons übereinstimmt, und wenn

[1]) Enea Silvio de' Piccolomini, Berlin 1856, Vorrede Seite XVII.
[2]) Jo. Antonii Campani Epistolae et poemata. Recensuit Jo. Burchardus Menckenius.

eine solche auf das Kunstgefühl eines Einzelnen begründete Meinung nicht gelten soll, dass sie die Eigenheit des Λ statt A haben.

Und endlich, den oben schuldig gebliebenen, gegen Cicognara zu führenden Beweis dafür, dass Andreas Guazzaloti von Prato wirklich ein Künstler war, giebt ein Medaillon des Herzogs Alphons von Calabrien, des nachherigen Königs Alphons II. von Neapel, mit der Aufschrift: OPVS AND. G̊. PRATENS. Dies darf man nach den gegebenen Nachweisungen unbedenklich Opus Andreae Guacialoti Pratensis erklären. Und das Opus zeigt unwiderleglicher als das F (Fecit) auf dem Medaillon von Palmieri, AND. G̊. PRATENS. sei ein Künstler. Dass G hier Guazzaloti heisst, wird man nicht bezweifeln wenn man diesen Medaillon mit dem von Palmieri vergleicht, welcher Guazzaloti's Namen trägt. Sie stimmen auch darin überein, dass ein Theil der Inschriften vertieft ist, was sonst sehr selten vorkommt, und worauf, wie auf alle äusseren Kennzeichen, mehr Werth als auf Stilähnlichkeit zu legen ist.

Diese Folgerungen kurz zu wiederholen: Unter gleichzeitigen Medaillons von übereinstimmendem Stil finden sich zwei mit dem Namen des Andreas Guacialotus. einer davon hat F(ecit). — Wir wissen, unter seiner eigenen Hand, dass er von Prato war. — Diese Medaillons haben die Eigenheit, dass Λ statt A geschrieben ist. Dieselbe Eigenheit hat ein Medaillon von Pius II. — Dieses Stück ist, wie wir aus einer gleichzeitigen Nachricht beibringen, von Andreas Pratensis verfertigt. — Es ergiebt sich also, dass die gleichzeitigen Künstler Andreas Guacialotus Pratensis und Andreas Pratensis identisch sind. Bestätigt wird dies durch den etwas späteren Medaillon von Alphons Herzog von Calabrien, welcher, mit dem von Palmieri in den äusseren Kennzeichen übereinstimmend, des Künstlers Namen Andreas G. Pratensis nennt; G. heisst Guacialotus. — Endlich, Raphael Volaterranus und Molinet haben Andreas von Cremona als Verfertiger des Medaillons von Pius II. mit dem Pelikan genannt; die Medaillons dieses Papstes sind aber nachweislich von Andreas von Prato. Da Andreas von Cremona sonst nicht bekannt ist, so darf man als gewiss annehmen, Raphael Volaterranus und Molinet haben geirrt.[1])

Herr Cesare Guasti in Florenz, einer der Direktoren der Toskanischen Archive hat meinen Aufsatz übersetzt und bereichert mit werthvollen, aus den Archiven von Prato und Florenz geschöpften Nachrichten, in Prato 1862 herausgegeben, um das Andenken des auch in seiner Heimathstadt verschollenen Künstlers neu zu beleben.

Die archivalischen Ermittelungen des Herrn Guasti bestätigen, was ich auf den Medaillen gefunden und aus ihnen geschlossen hatte.

Andreas war 1435 geboren, denn er giebt in einem Dokument von 1480 sein Alter zu 45 Jahren an. Zu diesem Geburtsjahre passt es gut, dass ich für seine früheste Arbeit 1455 ermittelt hatte, wo er also zwanzigjährig war. Er war der Sohn des Philipp Guazzalotti, aus einem der ältesten und angesehensten Geschlechter von Prato, dessen Glieder das Florentiner Bürgerrecht besassen. Auch im Decamerone des Boccaccio (Giornata 6 Novella 7) habe ich einen Lazzarino de' Guazzalotri nobile giovane di Prato gefunden, und ein anderer heirathete im XIV. Jahrhundert eine Medici, die Tochter des Francesco, Capitano von Pistoja.

Andreas war nicht allein, wie ich angegeben hatte, scrittore der curia romana

---

[1]) Sie sagen übrigens nicht, Andreas von Cremona habe auch Medaillons anderer Päpste verfertigt, was Bonanni, Cicognara und alle ihm folgenden Schriftsteller sie sagen lassen.

und Familiar des Bischofs Palmieri von Orta, sondern auch nach Guasti's Ermittelungen Pfarrer von Ajolo bei Prato und Kanonikus in Prato. Seit 1464 scheint er meist in Prato gelebt zu haben.

In einem Briefe Guazzalotti's vom 11. September 1478 an Lorenzo Medici, welchen Herr Guasti aufgefunden hat, kommt folgende Stelle vor:

Mandove per el presente aportatore ch' è ser Bartholomeo mio cappellano, quatro medaglie, le quale ò trayetate (tragittate) con li mei mano, che Bertoldo à facta la prima impronta, e vene qui a me: olo facto volintieri, perchè è dignissimo trovato, et è cossa inmortale, e sta bene et è lui da esser laudato. Die Unterschrift ist: Prati die XI. septembris. Andreas Philippi de Guazalotis canonicus pratensis. Lorenzo hat auf den Brief geschrieben: 1478.

Es geht hieraus hervor, dass Guazzalotti in Prato eine Giesserei hatte und aus Gefälligkeit Modelle befreundeter Künstler in Bronze goss, hier also vier Medaillen des Bertoldo, vielleicht nur vier Exemplare der Medaille Mohammed's II., der einzigen dieses Künstlers, die wir kennen.

Guazzalotti goss auch andere Kunstwerke. In einem Briefe an Lorenzo vom 16. Februar 1478 sagt er: mandovi cinque banbini di octone (Bronze) che v'o trayetati; fumi donati in pionbo, et vene da Bressa u. s. w.

Im Jahre 1494 wird er noch in gewissen Rechnungen der Canonici von Prato erwähnt, 1496 fehlt darin sein Name, er wird also wohl 1495 gestorben sein.

Seinem Beschützer Palmieri hat er in S. Agostino zu Rom eine Gedächtnisstafel errichtet, in welcher er sich nennt.

1., (77 MM.)

Dieser Holzschnitt ist auf ⅔ verkleinert.



In Blei: Friedlaender'sche Sammlung; Bibliothek in Ravenna; Sammlung des Herrn Landgerichtsrath Dannenberg in Berlin; das einzige Bronze-Exemplar das ich kenne, befindet sich in der Bibliothek von S. Marco, es ist schön ciseliert, allein am Rande zerbrochen. Trésor Méd. ital. I XVII 1.

Das Todesjahr heisst auf dem Medaillon MCCCCLIIII, während der Papst nach unserer Zeitrechnung am 24. März 1455 starb; damals begann noch das Jahr am 25. März, er starb also am letzten Tage des Jahres 1454. Es steht immer Λ, nur in

dem sehr gross geschriebenen TOMAS (des Papstes Vornamen) ist A. Dies ist wohl der älteste Medaillon mit dem Bildniss eines Papstes. Denn die von Martin V. und Eugen IV. (die einzigen unter den früheren welche man für gleichzeitig halten könnte) sind restituiert: aber es giebt von Eugen IV. eine gleichzeitige kleine geprägte Silbermedaille ohne Bildniss, welche im Stil den Münzen ähnlich ist; sie bezieht sich auf das Florentiner Concil und ist mit MCCCCXIL das ist 1439, bezeichnet.

Nicolaus V. führt hier neben seinem Wahlnamen auch seinen Taufnamen Thomas, ebenso steht auf den folgenden des Calixtus: Alfonsus Borgia, und Pius II. heisst: Aeneas Pius Senensis. Später sind solche Bezeichnungen sehr selten.

2., (62 MM.)

NVDVS · EGRESVS · SIC · REDIBO · mit erhabenen Buchstaben; im engeren Kreise mit vertieften Buchstaben NICOLAVS · PALMERIVS · SICVLVS · EPS · ORTAÑ · Das nackte Brustbild, linkshin.

ANDREAS · GVACIALOTVS · und mit vertieften Buchstaben CONTVBERNALIS · B · F · Nackter Mann mit Sanduhr und Stab. Quer im Felde vertieft VIX · AN · LXV · OBIIT A · D · M°CCCCLXVII ·

Friedlaender'sche Sammlung; Königliche Sammlung; Mazzuchelli I XVIII 4; Trésor Méd. ital. I XVII 2.

Auch dieser Medaillon ist, wie man sieht, nach des Dargestellten Tode verfertigt.

3., (42 MM.)

CALISTVS · PAPA · TERTIVS · Kopf des Papstes mit der Mitra, linkshin.

ALFONSVS · BORGIA · GLORIA · ISPANIE · Das Wappen des Papstes mit der Tiara und den Schlüsseln.

Friedlaender'sche Sammlung; Trésor Méd. ital. I XXII 5.

Auf der Vorderseite trägt der Papst die Bischofs-Mitra, auf der Kehrseite über dem Wappen ist die dreifache Krone. Obwohl des Künstlers Name nicht genannt ist, kann ihm diese Medaille mit voller Sicherheit zugetheilt werden, denn er hat den Vorgänger und den Nachfolger des Calixtus dargestellt, Nicolaus V. und Pius II., und alle drei stimmen völlig im Stil überein.

4., (56 MM.)

PIVS · PAPA · SECVNDVS · unten im Halbkreise ENEAS · SENEN · Der Kopf des Papstes dem von No. 4 sehr ähnlich.

MCCCCLX · PONT · ANNO · SECVNDO · Das Wappen des Piccolomini mit der Tiara und den Schlüsseln.

Sammlung Taverna in Mailand; Trésor Méd. ital. I XXII 2.

5., (54 MM.)

ENAEAS · PIVS · SENENSIS · PAPA · SECVNDVS · Brustbild linkshin.

ALES · VT · HEC · CORDIS · PAVI · DE · SANGVINE · NATOS · Pelikan seine Jungen nährend.

Friedlaender'sche Sammlung; Trésor Méd. ital. I XXII 4.

Durch Campana's vorn angeführte Verse ist diese Medaille als Guazzalotti's Arbeit gesichert. Pius regierte 1458—1464; der Aufschrift der Kehrseite nach scheint die Medaille nach seinem Tode gemacht. Der Pelikan ist nach dem auf der Medaille des Vittorino da Feltre von Pisano kopiert.

Die nächstfolgenden Medaillen stellen den Herzog Alphons von Calabrien dar, den Sohn und Folger des Königs Ferdinand von Neapel. Herzog von Calabrien war der Titel der Thronfolger.

6., (60 MM.)

ALFONSVS · FERDI · DVX · CALABRIE · Brustbild im Dreiviertelprofil linkshin mit einer Mütze und im Harnisch, auf dessen linken Brustplatte ein Monogramm aus A^{S}A, darüber eine Krone, eingegraben ist.

NEAPOLIS · VICTRIX · (vertieft). Triumphzug. Im Abschnitt eine von zwei geflügelten Knaben gehaltene Tafel, auf welcher vertieft OB · ITALIAM · AC · FIDEM · RESTITVTAM · MCCCCLXXXI · Ganz unten OPVS · AND · G̊ · PRATENS.

Friedlaender'sche Sammlung; Trésor Méd. ital. II XVII 2.

Im Sommer 1480 war ein Türkisches Heer bei Otranto gelandet und hatte die Stadt erobert. Erst im folgenden Jahre am 10. August war es dem Herzog Alphons durch einen Angriff zu Lande und zur See gelungen, sie wieder zu nehmen. Papst Sixtus IV. hatte Hülfstruppen gestellt. Die Gefangenen an der Spitze des Zuges sind als Türken kenntlich. Ein kleiner Löwenkopf und das Vordertheil eines Wolfs, welche sich anschauend links unten dargestellt sind, beziehen sich wohl auch auf Christen und Türken; so auch ist wohl der Kelch auf der zunächst folgenden Medaille das Symbol des Christenthums.

7., (60 MM.)

Andere Exemplare haben auf der Tafel im Abschnitt der Kehrseite einen Abendmahlskelch und die Worte ITALIAQVE · RESTITVTA · 1481 ·, welche sich an das NEAPOLIS · VICTRIX · anschliessen. Die vertieften Inschriften konnten beim Ciselieren beliebig geändert werden.

8., (60 MM.)

Die identische Vorderseite.

PARCERE · SVBIECTIS · ET · DEBELLARE · SVBERBOS · Die Constantia, im Abschnitt steht CONSTANTIA; sie ist fast nackt auf eine Säule gelehnt, mit Stab und Palmzweig; am Boden gefangene Türken und erbeutete Waffen. Quer im Felde ALFOS · POTES ·, und vertieft

MCCCC
LXXXI

Friedlaender'sche Sammlung; Königliche Sammlung.

Die Identität der Vorderseite beweist, dass auch dies eine Arbeit Guazzalotti's ist. Die Medaille bezieht sich ebenfalls auf die Eroberung von Otranto.

Eine dritte Medaille auf Alphons darf man wohl auch dem Guazzalotti zutheilen.

9., (60 MM.)

ALPHONSVS · ARAGONIVS DVX · CALABRIAE · Das Brustbild in der nämlichen Tracht wie auf der vorhergehenden, aber im Profil linkshin.

SVPER · MONTE · IMPERIALI · VI · EXPVGNATO · Ein Opfer; an einem brennenden Altar schlägt der Opferer einen Stier nieder, links steht ein nackter, rechts ein gewaffneter Mann. Oben steht quer SACRVM · MARTI ·

Ich kenne diese Medaille nur aus den Abbildungen bei Mieris Histori der Nederlandsche Vorsten Th. I S. 264 und Trésor Méd. ital. II XVII 3.

Im Text des Trésor wird gesagt: les géographes italiens ne mentionnent aucun lieu de ce nom (Monte Imperiale) dans le territoire de Naples. Aber muss der Ort im Königreich Neapel liegen? kann ein Prinz von Neapel nicht ausserhalb der Grenzen seines väterlichen Reichs Krieg führen und Städte erobern? Es ist Poggio Imperiale in Toskana (Poggio heisst Hügel), wo Alphons im Toskanischen Kriege 1478 ein Gefecht und dann sein Lager hatte.

Die folgende Medaille Sixtus des IV. kann auch mit voller Sicherheit dem Guazzalotti zugetheilt werden. Sie schliesst sich denen der vorhergehenden Päpste an, sie hat die Umschrift und die Constantia der einen Medaille des Herzogs Alphons (No. 8) von demselben Modell abgeformt, nur die Umgebungen sind verändert, sie ist aus demselben Jahr 1481 und bezieht sich ebenfalls auf die Vertreibung der Türken aus Otranto, zu welcher der Papst behülflich war.

10., (60 MM.)

SIXTVS · IIII · PON · MAX · SACRICVLT' Brustbild des Papstes mit der Tiara.

PARCERE · SVBIECTIS · ET DEBELLARE · SVBERBOS · Im Abschnitt CONSTANTIA · Die Constantia, fast nackt, auf eine Säule gelehnt (ohne den Palmzweig des Siegers, welchen sie auf der Medaille des Alphons hat). Unten rechts Gefangene und Waffen, links einige Galeeren. Oben steht quer (vertieft) MCCCC LXXXI, und darunter mit erhabenen Buchstaben

SIXTE · POTES ·

Friedlaender'sche Sammlung.

Goethe und Heinrich Meyer haben in den Beiträgen zur Medaillenkunde in dem mehrmals citierten Programm der Jena'schen Litteratur-Zeitung 1810, diesen Medaillon dem Pollajuolo zugeschrieben, sie kannten nicht den des Alphons mit dem Namen des Guazzalotti.

11., (40 MM.)

G · CARDINALIS · DE · ESTOTAVILLA · ARCHIE · ROTO · Brustbild rechtshin.

GLORIA · FRANCOR/ Halbnackter Genius stehend von vorn gesehen, im rechten Arm hält er einen Blumenstrauss, der die Form eines Füllhorns hat, im linken Arm das Wappen.

Königliche Sammlung.

Der Zeit nach kann diese hübsche Medaille von Guazzalotti sein, sie hat viele Aehnlichkeit mit seinen Arbeiten, vielleicht ist aber die Ausführung zu zierlich für ihn. Eine andere Medaille dieses Kardinals weicht im Stil ab.

Die älteste Medaille des Andreas Guazzalotti ist wohl die von Nicolaus V., da sie doch gewiss bald nach des Papstes im Jahre 1455 erfolgtem Tode verfertigt ist. Dann folgen die von Calixtus III., und die beiden von Pius II., deren eine die Jahreszahl 1460 trägt, die andere ist wohl etwas später verfertigt. Von Paul II., dem Folger des Pius, giebt es sehr viele Medaillen, aber keine die unserem Künstler mit Sicherheit zuzuschreiben wäre; meist sind sie viel kleiner und von zarterer Arbeit als Guazzalotti's Werke. Doch während dieses Papstes Regierung hat Guazzalotti den Medaillon von Palmieri verfertigt, welcher 1467 starb. Und dann folgen als die jüngsten bezeichneten die drei von 1481.

An den Medaillons unseres Künstlers sieht man deutlich die Fortschritte, welche er seit seinem ersten, schon charakteristischen und lebensvollen aber plumpen Versuche,

dem Medaillon von Nicolaus dem Fünften, gemacht hat; die Köpfe des Palmieri und des Papstes Pius, besonders der erstere, sind sehr schön und geistvoll, und an dem Medaillon des Alphons ist die schwierige Aufgabe der Darstellung im Dreiviertel-Profil sehr glücklich gelöst. Auch die Kehrseiten werden immer freier, schöner und reicher. Auf den späteren zierlicheren findet sich das Λ statt A nicht mehr; durch Abwechselung von erhabenen und vertieften Aufschriften hat er den Medaillen einen besonderen Reiz gegeben.

Da er schon um 1455 gearbeitet hat, gehören seine Medaillons zu den ältesten, und in Rom war er wohl der erste, welcher solche Werke verfertigt hat. Er scheint dort längere Zeit gelebt zu haben, da er von vier Päpsten Medaillen gemacht hat. Er muss zu seiner Zeit ein berühmter Künstler gewesen sein, das zeigt auch Campana's Gedicht; es ist auffallend, dass sein Name so ganz verschollen war.

NICOLAUS FLORENTINUS.

Die vier folgenden Medaillen haben die Künstler-Aufschriften:

OPVS · NICOLAI · FLORENTINI ·
NI̊ · F · FLO̊ ·
OP · NI̊ · F · S ·
OP · NI · FO · SP · FI (oder FL?)

Für die letzte Aufschrift ergiebt sich OPus NIcolai FO . . . . SP . . . . FI; für filii wäre FI eine zuweilen vorkommende Abkürzung; an Sperandei filius, was nahe genug liegt, wird niemand ernstlich glauben. Vermuthen und rathen ist müssig, wir müssen abwarten bis neue Nachrichten uns aufklären, wer Nicolaus Fo . . . . aus Florenz ist.

Die erste Medaille ist 1492 oder 1493 bezeichnet, die zweite ist etwa von 1488, die vierte kaum vor 1490 verfertigt, sie werden also wohl alle vier um 1490 entstanden sein, und folglich ist dieser Nicolaus von Florenz nicht identisch mit dem alten Nicholaus, wie ich vorn unter Ferrara schon nachgewiesen habe; dieser alte ist ohne Zweifel Nicolo di Giovanni Baroncelli, welcher nach neuen Ermittelungen 1453 gestorben sein soll.

1., (70 MM.)

ALPHONSVS · ESTENSIS · Brustbild rechtshin, mit einer kleinen Kappe.

OPVS · NICOLAI · FLORENTINI · Der Prinz auf einem vierspännigen hohen Triumphwagen, rechtshin, unten MCCCCLXXXXIII, doch ist der letzte Strich nicht sicher.

Im Münzkabinet zu Florenz; Trésor Méd. ital. I XIV 1; Heraeus 53 12, wo irrig statt der Kappe eine Markgrafenkrone abgebildet ist.

Mayr monete e medaglie Ferraresi S. 53 No. 52 nennt unbegreiflicher Weise diese Medaille eine moderne Fälschung, er kannte sie nur aus einer ungenauen Beschreibung, welche er wiederholt. Alphons war 1476 geboren, er ist auch ganz jung dargestellt.

2., (89 MM.)

M · ANTONIO · DE · LA · LECIA · FLO · Brustbild mit Mütze linkshin.

Diomedes das geraubte Palladium in der Linken, das Schwert in der Rechten, vom Altar steigend, rechtshin, unten steht MERCVRIO, im Felde zu Seiten des Diomedes NI · F · FLO ·

Trésor Méd. ital. II XVIII 4.

Der Dargestellte ist unbekannt, die Kehrseite ist die Kopie einer berühmten antiken Gemme, und stellt nicht den Merkur dar, wie in den Skizzen zur Kunstgeschichte der Medaillenarbeit gesagt wird. Die Aufschrift MERCVRIO lässt glauben, dass schon der Verfertiger der Medaille die Figur für Merkur hielt.

3., (67 MM.)

ANTONIVS · GERALDINVS · PONTIFICIVS · LOGOTHETA · FASTORVM · VATES · Brustbild mit Mütze, rechtshin.

SANCTA · RELIGIO · Stehende weibliche Figur, von vorn, den Kopf linkshin wendend, im linken Arm ein Füllhorn haltend; sie ist der Fortuna auf römischen Kaisermünzen nachgebildet, allein sie ist bekränzt und hält in der Rechten ein Rauchfass. Unten OP · NI . FO · SP · FI ·

Münzsammlung in Florenz.

Er war päpstlicher Protonotar, aber stand im Dienste des Königs Ferdinand von Neapel, er starb 1488.

4., (86 MM.)

MAGNVS · LAURENTIVS · MEDICES · Brustbild linkshin.

TVTELA · PATRIE · Florentia als weibliche Figur mit der Lilie in der Hand an einem Lorbeerbaume sitzend, zu Seiten steht FLOR ENTIA · nach unten (O)P · NI · F · S·

Münzkabinet in Florenz; unvollkommen: Königliche Sammlung; Litta Fasc. XVII Parte VII 2; Mazzuchelli I XXIX; Trésor Méd. ital. I XIV 2.

Das einzige Exemplar, welches die Künstler-Aufschrift hat, ist das Florentiner, alle anderen die ich gesehen habe, und alle citierten Abbildungen sind unvollständig. Auf dem Florentiner Original sieht man vor dem P einige Spuren eines Buchstabens, so dass die Ergänzung OP nahe liegt. Diese Schaumünze ist gut modelliert, aber die Abgüsse sind unsauber.

Lorenz war 1448 geboren und starb 1492, er ist hier keineswegs jugendlich dargestellt, also wird dieser Medaillon um 1490 verfertigt sein.

UNGENANNTE KÜNSTLER.

Wider den Plan dieser Arbeit, nur die Medaillen mit Künstlernamen zu behandeln, muss ich hier zahlreiche Florentinische Werke aufführen, theils ihrer Schönheit wegen, theils weil mehrere bestimmten Künstlern zugetheilt worden sind.

Man hat zunächst an Donatello gedacht, allein diese Medaillenreihe reicht dreissig Jahre über seinen Tod hinaus, auch an Michelozzo, von dem wir gar nicht wissen, ob er Medaillen gemacht hat, an Bertoldus, dessen einzige bezeichnete Medaille einen durchaus anderen Stil hat.

Da sich die Künstler nicht ermitteln lassen, hat man die Medaillen nach den Darstellungen der Kehrseiten geordnet. Allein wie ich vorn schon gesagt, entscheiden die Kehrseiten nicht, denn mehrmals hat nachweislich ein späterer Künstler die Kehrseite eines früheren wiederholt. Ein schlagendes Beispiel dafür ist, dass der Pelikan, welchen Pisano für die Medaille des Vittorino da Feltre modelliert hat, von Guazzalotti für die Medaille Pius des II. wiederholt worden ist. Sehr häufig kehrt eine betend nach der Sonne schauende Figur wieder, immer dieselbe, aber in fünf verschiedenen Weisen, theils gross, theils klein, bald rechtshin, bald linkshin, und mit verschiedenen Aufschriften; auch im Stil und in der Ausführung ist sie recht verschieden. Ich möchte nicht annehmen, dass alle diese Medaillen von einem Künstler sind. Ebenso wenig die mit der Constantia, welche Guazzalotti zuerst modelliert hat, und welche vergrössert und verflacht auch sonst wiederkehrt. Fünf Medaillons, auf deren Kehrseite ein Adler — ein Mal ist es ein Falke — über einem Wappenschild oder auf einem Bäumchen dargestellt ist, hat Herr Armand einem Maître à l'aigle zugetheilt, allein sie gehören den chronologischen Daten und dem Stil nach nicht zu einander, sondern beweisen aufs bestimmteste, dass man auf die Aehnlichkeit des Typus der Kehrseiten keine bündigen Schlüsse bauen kann.

Dagegen kann man den ersten dieser Medaillons mit grosser Wahrscheinlichkeit dem berühmten Benedetto da Majano zutheilen, die letzten drei können ihm nicht gehören.

1., (90 MM.)

PHILIPPUS · STROZA · Unbärtiges Brustbild linkshin.

Der Strozzi'sche Wappenschild mit den drei Halbmonden an einem Eichenstämmchen hängend, über welchem ein Adler mit ausgebreiteten Flügeln

linkshin steht; zu beiden Seiten einige Bäumchen, vom Himmel fallen regenartig Blätter herab.

Friedlaender'sche Sammlung; Mazzuchelli I LXXXIV 7; Litta Fasc. XLIV parte I 8; Trésor I XXXVIII 2.

Gaetani, welcher den Text zu Mazzuchelli's Abbildungen geschrieben hat, Litta und der Text des Trésor sagen übereinstimmend, dies sei der jüngere Philipp Strozzi, welcher 1538, fünfzig Jahr alt, im Gefängniss von Herzog Cosmus entweder getödtet ward oder aus Furcht vor der Folter sich selbst tödtete; allein sein Bildniss in Wien, welches Litta giebt, zeigt ihn bärtig und durchaus abweichend, auch ist der auf der Medaille dargestellte weit älter als fünfzig Jahre. Es ist der ältere Philipp, der Sohn des 1397 geborenen Matteo, welchen die Mediceer 1434 mit seinem Vetter Palla Strozzi in die Verbannung sandten. Philipp lebte als überaus reicher und mächtiger Kaufherr in Neapel, unterstützte den König Ferdinand I. von Neapel in seinem Kriege gegen die Barone mit grossen Geldsummen, und erhielt 1464 auf Fürbitte des dankbaren Königs bei Lorenz Medici, die Erlaubniss zur Heimkehr. Er unterstützte dann die Politik des Lorenz. Im Jahre 1489 begann er den erst lange nach seinem Tode vollendeten berühmten Palast. Er starb 1491, und da diese Schaumünze ihn hochbejahrt darstellt, wird sie etwa um 1485 oder 1490 gemacht sein. Sie kann folglich nicht von Donatello sein, dem man sie zugeschrieben hat, denn dieser starb 1466, als Philipp höchstens vierzig Jahr alt war. Auch hier schützt wieder die genaue Feststellung der historischen Daten vor irrigen Zutheilungen, zu denen Stilähnlichkeit hier allerdings leicht verleiten konnte.

Aber das alterthümlich herbe und doch so äusserst lebendige Bildniss, eins der allerschönsten, kann nur von einem Meister ersten Ranges verfertigt sein. Philipp Strozzi liess von Benedetto da Majano nicht allein den Entwurf zu seinem Palast machen, in dessen Grundmauern vor mehreren Jahren einige Exemplare dieses Medaillons gefunden worden sind, sondern auch seine Büste in farbiger Terrakotta. Sie befand sich sonst auch im Palast Strozzi, und ist nun Eigenthum unseres Königl. Museums. Es liegt also nahe, auch die Medaille, die der Büste ganz ähnlich ist, aber den Philipp bedeutend älter darstellt, dem Benedetto zuzuschreiben. Die Büste mag um 1470, die Schaumünze 1485 oder 1490 gemacht sein. Da die Medaille aber nicht Benedetto's Namen trägt, noch eine Ueberlieferung sie ihm zuspricht, habe ich, meiner Absicht nur das Sichere zu geben folgend, nicht gewagt, ihn in die Reihe der Medaillen-Künstler aufzunehmen.

Der Zeit nach könnte auch die folgende, im Stil ähnliche Schaumünze ein Werk des Benedetto sein.

2., (90 MM.)

IOANNES · DE · GHADDIS · Brustbild im Harnisch linkshin.	Falke mit der Haube und mit ausgebreiteten Flügeln auf einem Lorbeerbäumchen stehend, an welches er gebunden ist; oben ein Band mit dem vertieften Spruch TANT · QVE · IE · VIVRAI ·

Königliche Sammlung; Sammlung in Florenz; Litta Fasc. XVIII.

Schon der Harnisch zeigt, dass dies nicht der Schriftsteller dieses Namens ist, denn dieser war ein Geistlicher. Der hier dargestellte ist sein Oheim, welcher 1477 Mitglied des Magistrato dei Priori war und Seekapitän im Dienste der Republik Florenz. Demnach ist die Medaille der des Strozzi etwa gleichzeitig und kann von Benedetto sein.

Anders ist es dagegen mit der Medaille des Johannes Antonius de Conti Guidis, welche Herr Armand zu den beiden vorhergehenden stellt, weil ihre Kehrseite eine Wiederholung der des Philipp Strozzi ist, was nicht entscheidend ist. Wir stellen sie zu den Medaillen unbekannter Künstler (No. 22), man sieht aus unserer Abbildung, dass der Stil, die lange Umschrift, die Form der Buchstaben abweichen. Auch der Zeit nach passt sie kaum für Benedetto.

Ganz unmöglich ist die Medaille des Johannes Gozzadini, weil sie auch einen Adler auf einem Bäumchen hat, zu der des Philipp Strozzi zu stellen. Sie ist bei Litta Fasc. XLVII abgebildet, Gozzadini heisst darauf Sancti Domini Nostri ORATOR FLORENtiae; dies war er 1512, als Julius II. ihn dorthin sandte, das Interdikt aufzuheben. Die Medaille ist also 1512 gemacht, etwa 20 Jahr später als die des Philipp Strozzi, und 14 Jahre nach Benedetto's Tode, der 1498 erfolgte.

Die fünfte Medaille, welche Herr Armand hierher stellt, Petrus de Machiavellis, kenne ich nicht, und finde auch keine Nachrichten von dem Dargestellten; ist sie wie ich vermuthe der des Gozzadini ähnlich, so gehören diese drei nicht zu den zwei ersten.

Fragt man, wer die Künstler sind, denen wir die folgende lange Reihe von Schaumünzen verdanken, so muss man zunächst an die beiden denken, welche damals sicher in Florenz gearbeitet haben: Guazzalotti und Nicolaus. Die Zeit passt für beide; Jahreszahlen haben nur:

Fabricius Marliani	1485
Bernardinus Barbige	1489
Johannes Tornabuoni (die kleinere)	1492
Julius Particini	1492

Dann habe ich für einige die Epochen festgestellt:

Rainaldus Orsini . . .	1485 oder 1486
Johanna Tornabuoni . .	nach 1486
Catharina Sforza . . .	nach 1488
Marsilius Ficinus . . .	um 1490
Robert Nasi	um 1490.

Guazzalotti's bezeichnete Arbeiten reichen bis 1481, während er erst 1495 oder 1496 starb, er kann also in seinen letzten Jahren recht wohl diese vielen Medaillen gemacht haben, und wir wissen, dass er das Giessen im Grossen betrieb.

Aber auch Nicolaus hat um 1490 mehrere Medaillen verfertigt. Er hat die des Lorenz Medici mit seinem Künstlernamen bezeichnet; in der Reihe von Verwandten und Freunden der Mediceer ist keine andere des Lorenz, vielleicht darf man daraus schliessen, dass Nicolaus auch an dieser langen Reihe Antheil hat.

Die bezeichneten Arbeiten beider, des Guazzalotti und des Nicolaus, haben einige Stilverwandtschaft mit einander; ich werde jedoch bei einigen meine Vermuthung aussprechen, ob sie von dem einen oder dem andern sein möchten, obgleich

mit Vermuthungen, die sich auf den Stil allein gründen, wenig genützt wird. Wir müssen aus den Florentinischen Archiven Aufschluss erwarten.

Wer diese Anonymi nun auch sein mögen, sie waren bedeutende Künstler. Ihre Köpfe sind immer frisch und unmittelbar dem Leben entnommen, an Werth freilich verschieden, die Frauen meistens weniger gelungen. Das schönste Bildniss ist das des Vecchietti (No. 35).

Auf den Toskanischen Gemälden dieser Epoche wird auch viel Gewicht auf die Bildnisse gelegt. In den grossen Fresken des Campo Santo zu Pisa und in Maria Novella, welche biblische Scenen darstellen, bilden zahlreiche Gruppen, mit Frauen und Kindern, in der Tracht der Zeit gleichsam den Chor zur Handlung; ohne an dem was vorgeht sonderlich theilzunehmen, sehen sie uns treuherzig an; sie sind noch jetzt wie gewiss schon zu ihrer Zeit der anziehendste Theil des Bildes. In demselben Sinne hatte schon Donatello sogar lebensgrossen Bildsäulen von Heiligen die Züge seiner Freunde gegeben. In den Bildnissen der Medaillen ist dieser realistische Zug am meisten gerechtfertigt, aber die allegorischen Figuren der Kehrseiten folgen auch, nicht zu ihrem Vortheil, dieser Richtung, sie sind unideal, derb und kurz, wenn auch ihre Bewegung lebendig ist.

Das Relief haben diese Künstler hoch genommen, und dadurch haben sie sich die Arbeit erleichtert, ebenso ist die Ausführung auf das Wesentlichste beschränkt und verzichtet auf Durchführung. Die Vollendung und Zierlichkeit, welche die Arbeiten Pisano's und einiger Venetianer dem Auge so erfreulich machen, fehlen hier. Man sieht, es sind geistvolle geübte Künstler, welche leicht und schnell arbeiteten, wie auf Bestellung. Dem entspricht es, dass mehrmals grosse Medaillons in kleinem Maassstabe genau wiederholt wurden, z. B. des Cosmus Medici, des Joh. Tornabuoni, des Joh. Paul Orsini und andere.

Diese anonymen Florentiner Medaillen sind hier so geordnet, dass zuerst die Mediceer, dann ihre Verwandten und einige ihrem Haushalt nahe stehenden Männer, endlich die übrigen Florentiner folgen.

An die Medaille des Lorenz Medici mit dem Namen des Nicolaus Florentinus, welche ich vorn gegeben habe, schliessen sich einige mit dem Kopf seines Grossvaters Cosmus, deren Kehrseiten ebenfalls eine sitzende Florentia zeigen, dem Stil nach so eng an, dass man sie wohl demselben Künstler zuschreiben kann, dem Nicolaus.

1., (76 MM.)

COSMVS · MEDICES · DECRETO · PVBLIC · P · P · Brustbild mit Mütze linkshin.

PAX · LIBERTASQVE · PVBLICA · Florentia auf einem Sessel sitzend linkshin, in den Händen Weltkugel und Oelzweig, darunter ein Joch und FLORENTIA ·

Ein sehr schönes Exemplar habe ich im Katalog der Goethe'schen Sammlung beschrieben, es ist in dem oft erwähnten Programm der Jena'schen Litteratur-Zeitung abgebildet.

Das Joch ist eins der Symbole des Mediceischen Hauses.

---

2. Eine zweite, dieser recht ähnliche, hat PVBLICO statt PVBLIC. Sie ist bei Litta Fasc. XVII parte VII No. 1 abgebildet. Sie war, wie schon vorn erwähnt wurde, dem Pisano zugeschrieben worden, indem die letzten Buchstaben der Aufschrift DECRETO · PVBLICO · P · P·, Opus Pisani Pictoris gelesen wurden!

---

3. Eine verkleinerte Wiederholung dieser zweiten, von 37 MM., befindet sich in der Königlichen Sammlung.

Alle drei scheinen mir von derselben Hand zu sein, die erste und zweite werden sich vielleicht als von demselben Modell, nur mit veränderter Aufschrift, abgeformt ausweisen, wenn man Exemplare von jeder vergleichen kann.

---

4. Eine vierte weicht in der Behandlung des Kopfes beträchtlich ab. Sie hat MAGNVS · COSMVS · MEDICES · P · P · P · und die nämliche Kehrseite.

Mazzuchelli I XX 4; Trésor Méd. ital. I XX 1.

Von dieser vierten Medaille befindet sich in der Königlichen Sammlung ein merkwürdiges Modell, das auch aus meines Vaters Sammlung stammt. Es ist vertieft in Messing geschnitten wie ein Siegel, nicht etwa ein ciselierter Abguss eines erhabenen Exemplars. Es ist weit feiner und zarter, alle Striche dünner als an den ciselierten Abgüssen, man sieht dies auch in der Abbildung. Es erinnert an das schöne Bildniss des Cosmus, von Pontormo. Wozu es gedient hat weiss ich nicht. Die Sammlung besitzt noch eine zweite vertieft geschnittene Medaille eines Troilo de Muzani, aus dem XVI. Jahrhundert.

Die Weimar'schen Kunstfreunde, Goethe und Heinrich Meyer, haben die erste dieser vier Medaillen dem Donatello zugetheilt. Allein Cosmus ist hier Pater patriae genannt, er erhielt diesen Titel durch Dekret vom 16. März 1464 und starb am 1. August desselben Jahres[1]), so dass die Medaille kurz vor seinem Tode oder nach demselben verfertigt sein muss. Da Donatell 1466 fast achtzigjährig starb, so ist es recht unwahrscheinlich, dass er sie gemacht hat. Ich glaube, sie ist weit später entstanden.

Die Weimar'schen Kunstfreunde loben diese Arbeit mit vollem Rechte, das Goethe'sche Exemplar ist von besonderer Schönheit; sie sagen: „nur der grösste Künstler dieser Zeit kann sie gemacht haben, auch stimmt die Behandlung mit

[1]) Der 1. April als Todestag ist irrig, auch in Leo's Geschichte von Italien findet er sich so angegeben.

Donatell's Bronzearbeiten". Was nun diesen Grund ihrer Zutheilung betrifft, so hat wohl kein Meister so verschiedenartige Werke hervorgebracht als Donatell, selbst in jener Zeit, wo Kunst und Künstler Riesenschritte machten; wer möchte glauben, wenn es nicht feststände, dass die verschrobene Judith in der Loggia dei Lanzi und der schöne David mit dem bekränzten Hute in den Uffizien eines Meisters Werke sind? Also wäre eine Uebereinstimmung mit Donatell's Behandlung schwer nachzuweisen. Und wenn die Weimar'schen Kunstfreunde die zweite Medaille für Michelozzo's Arbeit erklären, so ist das eine unbegründete Vermuthung. Ich glaube, die drei ersten Medaillen sind von Nicolaus Florentinus, und Lorenzo hat sie machen lassen.

In der Galerie der Uffizien (Toskanische Schule No. 1154) habe ich ein Gemälde bemerkt, das einen ziemlich jungen Mann mit dickem Haar und unschönen Zügen darstellt, welcher in der Hand die Vorderseite einer dieser Medaillen hält, sie gleichsam dem Beschauer zeigend; die Medaille ist nicht gemalt, sondern ein Exemplar ist in das Gemälde eingefügt. Der Katalog nennt den Dargestellten Pico della Mirandola, ohne zu sagen, welches Mitglied dieser grossen Familie hier gemeint sei. Es scheint mir auch der Kleidung nach wahrscheinlich, dass dies der Künstler ist der die Medaille gemacht hat die er in der Hand hält, also Nicolaus Florentinus, falls meine Vermuthung, dass diese Medaille sein Werk ist, sich bestätigen sollte.

---

5 und 6. Die abgebildeten einseitigen Medaillen, von 95 MM., mit den Köpfen des Petrus und Johannes Medici, der Söhne des Cosmus, sind die einzigen dieser Brüder, ich kenne nur ein Exemplar von jeder; die Medaille des Petrus ist in der Sammlung Taverna in Mailand, die des Johannes in unserer Königlichen Sammlung. Das P · P · F · bedeutet Patris Patriae Filius. Da Cosmus den Titel Pater Patriae erst 1464 erhielt, Johannes aber schon 1463 gestorben war, so sind die Medaillen erst nach des Cosmus Tode gemacht, und gewiss alle, auch die des Cosmus, auf Befehl des Lorenz.

Die nächstfolgenden Medaillen stellen Verwandte des Mediceischen Hauses dar.

Rainald Orsini, des Lorenz Schwager, der Bruder der Clarice.

7., (60 MM.)

RAYNALDVS · DE · VRSINIS · ARCHIEPISCOPVS · FLOREN · Brustbild linkshin.	BENE · FACERE · ET · LETARI · Fortuna auf einem Sessel, linkshin, mit Steuer und Füllhorn. Im Abschnitt FORT · RED ·

Friedlaender'sche Sammlung; Litta Fasc. LXII parte III 47.

Er ward 1474 Erzbischof von Florenz, lebte jedoch meist in Rom, und soll das laetari besonders geliebt haben, auch sagt dies der Gesichtsausdruck, der freilich

seinen Zeit- und Standesgenossen eigen war. Zu Ende des Jahres 1485 kam er nach Florenz, vielleicht bezieht sich darauf die antiken Münzen nachgeahmte Fortuna redux. Es ist wohl eine Arbeit des Nicolaus Florentinus.

8., (54 MM.)

IO · PAVLVS · VRSINVS · ATRIPALDE · COMES · Brustbild mit Kappe linkshin.

TE · SEQVOR · Orsini in antiker Tracht rechtshin sprengend. Im Abschnitt AN · XXXV ·

Litta Fasc. LXII parte III 45.

9., (37 MM.)

Ebenso.

Ebenso.

Königliche Sammlung.

Dieser Johannes Paulus Ursinus ward 1486 Graf von Atripaldi, er war der Sohn des 1426 geborenen Latino, also vermuthlich um 1450 oder 1455 geboren, und da er hier 35 Jahre alt ist, so ergiebt sich für die Medaille 1485 oder 1490.

Er lebte damals zu Florenz, Condottiere im Dienste der Republik; durch Clarice Orsini, des Lorenz Gattin, war er mit den Mediceern verwandt.

Johannes Tornabuoni war der Schwager des Peter Medici, der Bruder der Lucrezia.

10., (90 MM.)

IOANNES·TORNABONVS·FR·FI· Brustbild rechtshin.

FIRMAVI · Weibliche bekleidete Figur rechtshin schreitend, mit gefalteten Händen zur Sonne emporblickend.

Friedlaender'sche Sammlung; Litta Fasc. XXXVI 2; Trésor Méd. ital. II IX 2.

11., (35 MM.)

Eine kleine genaue Wiederholung, nur hat sie MCCCCLXXXXII quer im Felde der Kehrseite.

Königliche Sammlung; Trésor Méd. ital. II IX 3.

Von den Gliedern der Familie Tornabuoni findet man noch andere Medaillen. Zuerst die folgende vom Sohne des Johannes, dem 1497 im Gefängniss getödteten Lorenz, er ist hier recht jugendlich dargestellt, etwa 1486.

12., (77 MM.)

LAVRENTIVS · TORNABONVS · IO · FI · Brustbild linkshin.

Ohne Umschrift. Schreitender Merkur, rechtshin, bekleidet, ein krummes Schwert an der Seite, im rechten Arm den Schlangenstab.

Litta Fasc. XXXVI. Der Merkur ist im Stil der Zeit.

Die Gattin des Lorenz Tornabuoni ist gewiss bald nach ihrer Heirath 1486 dargestellt, da sie ganz jugendlich erscheint.

13., (77 MM.)

IOANNA · ALBIZA · VXOR · LAVRENTII · DE · TORNABONIS · Brustbild rechtshin.

CASTITAS · PVLCHRITVDO · AMOR · Die Grazien, die erste hält Aehren, die dritte einen Zweig.

Königliche Sammlung; Litta Fasc. XXXVI 4; Trésor Méd. ital. II XLIV 2, wo Johanna „eine unbekannte Person" heisst.

14., (77 MM.)

Die identische Vorderseite.

VIRGINIS · OS · HABITVMQVE · GERENS · ET VIRGINIS · ARMA · (das ET war vergessen und ist nachträglich eingeschoben). Jägerin, stehend von vorn, mit Pfeil und Bogen in den Händen, ihr Kopf ist geflügelt.

Königliche Sammlung; Litta Fasc. XXXVI; Trésor Méd. ital. II XLIV 3.

Der Hexameter ist aus der Aeneïs I 315; Venus erscheint als spartanische Jägerin.

Die Medaille der Ludovica, des Johannes Tornabuoni Tochter, scheint unbekannt zu sein.

15., (80 MM.)

LVDOVICA · DE · TORNABONIS · IO · FI · Brustbild linkshin.

Ohne Aufschrift. Ein Einhorn liegt vor einem Bäumchen, auf welchem eine Taube sitzt, diese hält ein Band im Schnabel auf welchem vertieft AN · VIIII · steht.

Königliche Sammlung.

Das Einhorn ist, wie die Taube, ein Symbol der Unschuld, denn das Einhorn gehorcht nur der Jungfrau.

Zum Hause der Mediceer gehören auch Marsilius Ficinus und Politian.

16., (57 MM.)

MARSILIVS · FICINVS · FLORENTINVS · Brustbild mit Kappe linkshin.

PLATONE quer im Felde.

Königliche Sammlung; Mazzuchelli I XXVIII.

17., (57 MM.)

Die identische Kehrseite.

Eine stehende weibliche Figur, welche eine Schlange erhebt und anschaut, die Klugheit?

Trésor Méd. ital. II XXXVI 1.

Da Marsilius Ficinus 1433 geboren war, 1499 starb und hier alt erscheint, ist die Medaille wohl um 1490 gemacht. Er lebte als Freund bei Cosmus und bei Lorenz Medici.

18., (55 MM.)

ANGELI · POLITIANI · Brustbild mit Kappe linkshin.

STVDIA · Eine Frau sitzt unter einem Lorbeerbaum, von welchem ein Engel Zweige bricht und ihr reicht.

Königliche Sammlung; Mazzuchelli I XXXI 3 und 5; Trésor Méd. ital. II XXXV 4.

Politian war 1454 geboren, er lebte im Hause Lorenzo's als Lehrer seiner Kinder.

19., (55 MM.)

MARIA · POLITIANA · Brustbild mit herabhängendem Haar, linkshin.

CONCORDIA · Die Grazien, genaue verkleinerte Wiederholung der Gruppe auf der Medaille des Johann Tornabuoni.

Königliche Sammlung; Trésor Méd. ital. II XXXV 5.

Man weiss nicht in welchem Verhältniss sie zu Politian stand. Im Trésor Méd. ital. I S. 13 hat ihr berühmter Name sie nicht davor geschützt, gleich allen historisch unbekannten Frauen der Pornokratie zugezählt zu werden.

Nun folgen andere Florentiner, zunächst zwei Glieder der berühmten Familie Salviati.

20., (88 MM.)

BERNARDO · DI · MARCHO · DI · MESERE · FORESE · DI · GIOVANNI · SALVIATI · Brustbild rechtshin.

CHARITAS · SVMMVN · BONVN · (sic) Charitas mit einem Füllhorn, stehend, neben ihr ein Kind.

Königliche Sammlung.

Die Namen zeigen dass dies der Bernardo ist, welcher 1469 Gonfaloniere war, sein Grossvater Forese und sein Urgrossvater Giovanni hatten dasselbe Amt bekleidet. Er ist hier in hohem Alter dargestellt.

Die folgende Medaille stellt seine Schwiegertochter dar.

21., (88 MM.)

CHAMILLA · BVONDELMŌTI · DONA · DI · GIANOZA · SALVIATI · Brustbild linkshin.

ISPERO · IN · DEO · Weibliche Figur betend zur Sonne aufblickend.

Königliche Sammlung; Trésor Méd. ital. II VIII 33.

Die nächstfolgende Medaille habe ich schon vorn bei der des Philipp Strozzi erwähnt.

22., (90 MM.)

IOHANNES · ANTONIVS · DE · CONTIGVIDIS · DE · MVTILIANA · VRBEC · COMES · Brustbild linkshin mit einer Mütze.

PROT · ME (protege me?). Die Wiederholung der Kehrseite des Philipp Strozzi, doch ist hier das Wappen das der Guidi.

Königliche Sammlung; Litta Dispensa 150.

Dieser Graf von Modigliana und Urbecche war nach Litta um 1459 geboren (sein Vater vermählte sich 1458) und starb 1501. Auf der Medaille erscheint er nicht jung, sie ist danach wohl um 1500 entstanden; könnte sie also der Zeit nach allenfalls von dem 1498 gestorbenen Benedetto da Majano sein, so widerspricht dem doch aufs bestimmteste der Stil, der wesentlich von dem der Medaille des Philipp Strozzi abweicht.

Die Familie ist ursprünglich deutsch, und mit Kaiser Otto I. nach Italien gekommen; der deutsche Amtstitel Graf ward im Italienischen zum Namen, sie nannten sich Guidi und Conti Guidi.

23., (75 MM.)

CATHARINA · SF · DE · RIARIO · FORLIVII · IMOLAEQ7 · CO · Brustbild linkshin, der Schleier bedeckt das ganze Haar.

VICTORIA · FAMAM · SEQVETVR · Victoria auf einem von zwei Flügelpferden gezogenen Wagen, rechtshin. Am Wagen ist die Wappenschlange der Visconti.

Friedlaender'sche Sammlung; eine überaus schlechte Abbildung bei Bellini de monetis Italiae II S. 55.

24., (75 MM.)

Im Trésor de Numismatique et de Glyptique Méd. ital. II XXIII 1 ist dieselbe Medaille, von demselben Modell abgeformt, aber statt des Schleiers ist hier das Haar in besonders zierlicher Anordnung sichtbar.

Diese berühmte Frau, la prima donna d'Italia, war die natürliche Tochter des Herzogs von Mailand, Galeazzo Maria Sforza. Sie vermählte sich 1477 mit Hieronymus Riario, Schwestersohn des Papstes Sixtus IV., welcher Forlì und Imola beherrschte und 1488 getödtet ward. Als Papst Innocenz VIII. ihr Forlì entreissen wollte, vertheidigte sie sich mit heroischem Muth: allorchè portati sotto le mura i di lei figli per trucidarli, se non si arrendea, schernendo gli assedianti, alzò le gonne dicendo, che avea le forme per stamparne degli altri.

Im Jahre 1497 heirathete sie den Giovanni Medici, Sohn des Pierfrancesco und Grossneffen des alten Cosmus, aus dieser Ehe entspross Giovanni delle bande nere, der Vater des Grossherzogs Cosmus. Abermals verwittwet wurde sie 1500 von Caesar Borgia besiegt, in Rom als Gefangene in goldnen Ketten eingeführt und lange festgehalten. Sie starb 1509 in Florenz. Doch ist die Medaille wohl nicht aus dieser späten Zeit, sondern der Titel von Forlì zeigt, dass sie nach 1488 und vor 1497 entstanden sein wird. Damit stimmt auch das etwa dreissigjährige Alter in welchem sie dargestellt ist; sie war etwa 1457 geboren, und ihr ältester etwa 1477 geborener Sohn erscheint auf der folgenden Medaille ungefähr zehnjährig, man wird also immer auf das Jahr 1490 geführt.

25., (72 MM.)

OCTAVIANVS · SF · DE · RIARIO · FORLIVII · IMOLAEQ/ · C/ · Sein Brustbild linkshin, mit einer kleinen Kappe.

Octavian als Knabe zu Pferde mit gezogenem Schwerte, rechtshin.

Sammlung Taverna; eine sehr schlechte Abbildung bei Bellini de monetis Italiae II 55.

1489.

26., (85 MM.)

BERNARDVS · NICHOLAI · BARBIGE · MCCCCLXXXVIIII · Brustbild linkshin.

ISPERO · IN · DEO · Spes als betende Frau zur Sonne emporblickend, linkshin. Quer im Felde AN · XXXVI ·

Königliche Sammlung.

27., (85 MM.)

NONINA · STROZA · VXOR · BERNARDVS · (so) BARBIGE · Brustbild rechtshin mit einer kleinen Haube.

Dieselbe Kehrseite von demselben Modell geformt, im Felde steht jedoch AN · XXIIII ·

Königliche Sammlung; Litta Fasc. XLIV I 1.

Die Familie Barbiggia ist gleich den Strozzi eine Florentinische.

28., (88 MM.)

MARCUS · DE · STROTIIS · DE · · FLORENTIA · Brustbild eines Knaben mit kleiner Kappe, linkshin.

Ohne Umschrift, drei Halbmonde, Rücken an Rücken, zwischen ihnen Flammen.

Königliche Sammlung; Litta Fasc. XLIV Tafel XV (vergl. Tafel XVII).

29., (55 MM.)

RVBERTO · DI · BERNARDO · NASI · Jugendliches Brustbild mit Mütze linkshin.

VIRGINITAS · AMORIS · FRENVM · Die bekleidete Virginitas bindet die Hände des sitzenden Amor an einen Baum, zwischen beiden liegt ein Einhorn (das Symbol der Keuschheit) am Boden.

Königliche Sammlung.

Amor ist als Jüngling dargestellt, die Darstellung ist sehr hübsch, wohl ein Werk des Nicolaus Florentinus. Robert Nasi's Schwester war mit Alphons Strozzi, einem Sohn des älteren Philipp verheirathet.

30., (47 MM.)

HIE · DE · SANCTO · GEMINIANO · S · APS · Jugendliches Brustbild linkshin, mit Kappe.

GEMINIO · DICATVM · Pegasus rechtshin.

Königliche Sammlung.

Der Dargestellte soll Hieronymus Ridolfi geheissen und 1477 in Rom gelebt haben; S · APS bedeutet gewiss Secretarius Apostolicus. Das Wort GEMINIO bezieht sich vielleicht auf den S. Geminianus, das N ist nicht ganz deutlich.

1485.

31., (68 MM.)

FABRITIVS · EPS · PLACENTINVS · Brustbild, mit Tonsur, linkshin.

OCVLI · NOSTRI · SEMPER · AD · DOMINVM · (im Kreise); im Felde
ADIVVA · NOS · DEVS
SALVTARIS · NOSTER
1485 ·

Königliche Sammlung.

Es ist Fabritius Marliani aus Mailand.

32., (85 MM.)

BERNARDVS · BANDVCCIVS · Brustbild mit Kappe linkshin.

Die Kehrseite fehlt.

Königliche Sammlung.

1492.

33., (63 MM.)

GIVLIANO · PARTICINI · MCCCCLXXXXII · Brustbild linkshin.

ISPERO · IN · DEO · Spes linkshin. Quer im Felde AN · XXII ·

Königliche Sammlung.

34., (58 MM.)

ANTONII · PIZAMANI · Brustbild mit Kappe linkshin.

FOELICITAS · VIRTVS · FAMA · Die Halbfiguren dieser drei, von vorn, Felicitas trägt einen Pfau, Virtus ist geharnischt und hält einen Palmzweig, Fama hat einen Flügelhelm auf dem Haupte und eine Posaune.

Königliche Sammlung.

Er ward Bischof von Feltre und starb wahrscheinlich 1512; in einem Briefe Politian's an Lorenz Medici von 1491 wird er erwähnt (s. Agostini Scrittori Veneziani II Seite 189).

35., (77 MM.)

ALESSANDRO · DI · GINO · VECHIETTI · Brustbild mit Mütze rechtshin. Unten ANNI 26.

Fortuna auf einem Delphin stehend, sie ist nackt und erhebt ein Segel welches der Wind (ein blasender Kopf) füllt. Rechts am Ufer ein Hermelin, aus dessen Maul eine Rolle geht mit PRIVS · MORI · QVAM · TVRPARI ·

Friedlaender'sche Sammlung; und Münzsammlung zu Florenz.

Ich habe diese Medaille nirgends abgebildet gefunden. Das Bildniss gehört zu den lebendigsten und schönsten, die Kehrseite ist auffallend schwächer, sie erinnert an die des Palmieri von Guazzalotti. Die Familie Vecchietti ist Florentinisch.

36., (85 MM.)

HIERONYMVS · SANCTVCIVS · VRBINAS · EPS · FOROSEMPRONIENSIS · Brustbild rechtshin.

CONSTANTIA · FIRMA · Die stehende Constantia.

Friedlaender'sche Sammlung.

Auch diese Medaille scheint unbekannt zu sein. Santucci war in den Jahren 1470 bis 1494 Bischof von Fossombrone.

37., (52 MM.)

DANTHES · FLORENTINVS · Brustbild linkshin mit dem Lorbeerkranz um die Kappe.

Dante steht mit offnem Buch vor einem steilen Berge, auf dessen Gipfel zwei kleine Figuren unter einem Baume stehen, auf einem andern Berg eine Burg.

Königliche Sammlung; Trésor Méd. ital. I Tafel XIV 3.

38., (52 MM.)

FRANCISCVS · PETRARCA · FLORENTINVS · Brustbild rechtshin, um die Kappe den Lorbeerkranz, darüber die Kapuze.

Eine Frau in einem Walde Zweige abbrechend (die Poesie?).

Königliche Sammlung; Trésor Méd. ital. II XXXIV 5.

39., (52 MM.)

IOHES · BOCCATIVS · FLORE · Brustbild linkshin mit Kapuze und Kranz.

Eine Frau welche eine Schlange hochhält und zu ihr aufblickt, die Klugheit?

Königliche Sammlung.

Der Kopf ist roh gearbeitet, doch scheinen die drei Dichter zusammen zu gehören, auch kömmt Boccaccio mit der Kehrseite des Petrarca vor.

40., (88 MM.)

HIERONYMVS · SAV° · FER' · ORD · PRE · VIR · DOCTISSI · Brustbild in der Kapuze linkshin, mit beiden Händen hält er ein grosses Crucifix.

Das Feld ist durch eine Linie von oben nach unten getheilt. Links steht im Halbkreise SPIRITVS · DNI · SVP' · TERRA · COPIOSETHABV · (copiose et habundanter?) Die Taube des h. Geistes schwebt über einer Stadt. Rechts steht im Halbkreise kreise GLADIVS · DOMINI · SVP' · TERA · CITO · ET · VELOCITER · Aus den Wolken schwebt ein Arm mit einem Schwert über einer Stadt.

Friedlaender'sche Sammlung; Mazzuchelli I XXXIII 1.

Savonarola ward 1498 hingerichtet, die Medaille ist gewiss bei seinen Lebzeiten entstanden.

41., (62 MM.)

HIERONYMVS · SAV° · FER' · VIR · DOCTISS^s · ORDINIS · PREDICHARVM · Brustbild mit Kapuze linkshin.

GLADIVS·DOMINI·SVP'·TERAM·CITO · ET · VELOCITER · Der Arm mit dem Schwert ragt aus der Wolke über einer Stadt.

Königliche Sammlung; Trésor Méd. ital. I 15 1, und besser II 31 3.

42., (95 MM.)

Die auf der Tafel No. 42 abgebildete besonders schöne Medaille scheint nur in dem einen Exemplar der Königlichen Sammlung bekannt zu sein, und da dies ein Probe-Guss ist, dessen Umschrift fehlt, so lässt sich nicht bestimmen, wen sie darstellt. Von der Umschrift ist nur ... GVY .. VR .. sichtbar. Auf der Kehrseite ist die betende Spes von dem Modell abgeformt das zu der Medaille des Johann Tornabuoni gedient hat; von deren Aufschrift FIRMAVI ist nur .. AVI gekommen; ausser diesen Buchstaben hat der Former andere Modelle

von Aufschriften in den Formsand abgedrückt, so dass sie sich nun einander decken und stören, SPER von ISPERO IN DEO, und endlich AV BESOING .... L FAVLT (au besoing s' il fault?). Es sieht nun so aus:

AV BESOING SPER AVI L FAVLT.

43., (88 MM.)

MARIA · DE · MVCINY · Brustbild linkshin.

Ein Phönix auf einer Sphäre über einem brennenden Scheiterhaufen stehend; auf einem Bande steht EXPECTO · Am Boden vorn liegen ein Schäferhund und ein Schaf; auf Bändern steht beim Hunde ASSIDVVS ·, beim Schaf MITIS · ESTO · Auch liegt am Boden ein Granatenzweig mit Früchten. Vom Himmel fallen regenartig Blätter.

Königliche Sammlung.

44., (43 MM.)

MICHELANGELVS · DNI · G · DETANAGLI · Brustbild linkshin.

Halbfigur eines jugendlichen Pilgers linkshin. Er trägt einen Hut, ein Thierfell (das Haar nach aussen) und hat nackte Arme. Auf der rechten Schulter trägt er den Pilgerstab, in der Linken ein Band mit BONA · FORTVNA ·

Königliche Sammlung.

45., (80 MM.)

IOANNES · PICVS · MIRANDVLENSIS · Brustbild rechtshin im Harnisch, der vorn mit einem geflügelten Engelskopf geziert ist.

PVLCHRITVDO · AMOR · VOLVPTAS · Die Grazien, identisçh mit denen der Johanna Albiza Tornabuoni.

Königliche Sammlung; Trésor Méd. ital. II XXV 6.

Dies ist der berühmte Philosoph „der Phönix der Geister". Die Kehrseite passt nicht für ihn. Er starb 1494 in Florenz, 33 Jahre alt.

46., (60 MM.)

CONSTANTIA · BENTIVOLA · DE · LAMIRAN' · CONCOR' · COMIT · Ihr Brustbild linkshin.

Die Constantia der Medaillen des Guazzalotti, im Abschnitt CONSTANTIA ·

Königliche Sammlung; Litta Fasc. X.

Sie war die Schwägerin des Johannes, die Gattin des Antonius Pico Grafen von Concordia, 1473 vermählt. Ihr Gatte, von seinem Bruder Galeotto vertrieben, war als Heerführer im Dienste des Papstes Sixtus IV.

47., (77 MM.)

BARBARA · TAVRELLA · BENTIVOLA · Ihr Brustbild in reicher Kleidung, linkshin.

SPES · Eine zur Sonne aufblickende betende Frau, rechtshin.

Litta Fasc. XVXI 10; Trésor Méd. ital. I 32 2.

Der Text des Trésor giebt irrige Angaben über die Dargestellte. Sie war die Tochter des Marsiglio Torelli und die Gattin des Hercules Bentivoglio, dessen Medaille hier folgt. In zweiter Ehe heirathete sie den Dichter Hercules Strozzi, welchen der Herzog Alphons Este von Ferrara zwölf Tage nach der Hochzeit tödten liess; man weiss nicht, ob Lucrezia Borgia, des Alphons Gemahlin, den Strozzi liebte, oder ob Alphons die Barbara liebte.

48., (77 MM.)

HERCVLES·BENTIVOLVS·STRENVVS · ARMORVM · DVCTOR · Brustbild mit Mütze und Harnisch rechtshin.

TEMPORE · CONSILIO · VI · Hercules, die Köpfe der Hydra brennend.

Königliche Sammlung.

Er war seit 1486 im Dienst der Florentinischen Republik, in Florenz sind also wohl diese beiden Medaillen gemacht.

49., (52 MM.)

LEONADVS · (so) HIEROLAMI · NIGRII · DE · PVPIO · Brustbild mit Kappe linkshin.

Zwei Gefässe, ein verziertes eimerähnliches, und ein offnes schachtelähnliches.

Friedlaender'sche Sammlung.

Auch diese Medaille scheint nirgends beschrieben zu sein. Die Familie heisst Negri, von Poppi, einem Ort im Casentino.

Ich breche hier die Beschreibungen ab, obwohl sich noch viele verwandte Florentiner Medaillen aus den nämlichen Jahren 1480 bis 1490 finden. Doch will ich die Dargestellten wenigstens nennen, deren Medaillen den bisher angeführten nahe verwandt sind. Andere im Stil abweichende übergebe ich, aber es ist schwer hier eine Grenze zu ziehen.

FRANCISCHVS · LANCILOTTIS · FLORENTINVS ·
GIOVANNI · D'ANDREA D'ASTIA ·
ROBERTVS · DANTIS · CASTELLIONENSIS · FLOREN ·
GVILEMVS CAOVRSIN · RHODIORVM · VICECANCELLARIVS ·
MASINA · DETANIS ·
LIONORA · DE · ALTOVITI

alle in der Königlichen Sammlung.

ARDICINVS · DE · LA · PORTA (vor 1489, wo er Cardinal war)
THEODORINA · CIBO · (Tochter Innocenz des VIII.)
PERETTA · VSVMARIA ·
(ALBERTVS) · BELLVS ·
MARIA · DE · MORELIS

alle diese im Trésor, Méd. ital.

Eine besonders merkwürdige Medaille muss ich jedoch noch besprechen.

50., (87 MM.)

NVLI · NE · SI · FROTA · Brustbild mit dem goldnen Vliess linkshin.

NVLI · NE · SI · FROTA · Ein Feuerkasten.

Königliche Sammlung.

Dieser Medaillon ist wohl ein Unicum, ich habe ihn in der Wiener Numismatischen Zeitschrift Th. II S. 539 abgebildet und ausführlich besprochen. Der Spruch nul ne s'y frotte, und der Feuerkasten sind die Wahrzeichen Anton's von Burgund. Der Feuerkasten (französisch: hutte) diente zur Vertheidigung von Burgen, er hing auf dem Wall an Stricken und entleerte seinen feurigen Inhalt auf die Anstürmenden.

Anton von Burgund, „der grosse Bastard", war ein Sohn Philipp's des Guten, geb. 1421. In Erfüllung des Gelübdes seines Vaters nahm er 1464 Theil an dem Kreuzzug gegen die Türken, welchen Papst Pius II. begann. Anton eroberte mit zwölf Burgundischen Galeeren Ceuta, und ging dann nach Marseille, wo die Burgundische Heerfahrt 1465 ihr Ende fand, theils weil die Pest ausbrach, theils weil Pius II. gestorben war, der den Mittelpunkt des Unternehmens gebildet hatte.

Ob Anton damals in Rom oder Florenz war, ist unbekannt, dagegen steht fest, dass er 1475 Rom besucht hat. Karl der Kühne hatte bekanntlich nur eine Tochter, er fürchtete, dass nach seinem Tode König Ludwig XI. von Frankreich das Herzogthum Burgund als verfallenes Lehn einziehen möchte; um dem vorzubeugen schickte er 1475 seinen Bruder nach Rom und liess ihn von Sixtus IV. legitimieren.

Damals ist wahrscheinlich der Medaillon gemacht worden, etwa in Florenz auf der Durchreise.

Das Relief ist auffallend hoch, die Arbeit derb, fast roh, aber doch geistreich; nur die vorn besprochenen von Johann und Peter Medici sind so derb, aber von andrer Hand.

Ich habe in meinem früheren Aufsatz über Guazzalotti diesen als den Künstler genannt, und möchte das auch nicht zurücknehmen, seine bezeichneten Arbeiten sind zierlicher, aber wie es scheint ist er später zu der roheren Weise seiner frühesten Arbeit (Nicolaus V.) zurückgekehrt.

J. FRIEDLAENDER.

RAPHAELS HEILIGER GEORG IN ST. PETERSBURG.

Passavant bringt dies kleine Gemälde erst als No. 37 (franz. Ausgabe II p. 42 f.) und begründet das Datum 1506 wie folgt: „Raphael malte dies Bild für den Herzog von Urbino, der es als Geschenk für Heinrich VII, König von England, bestimmte, welcher ihn zum Ritter des Hosenbandordens, oder des hl. Georg, ernannt hatte. Der Graf Castiglione reiste am 10. Juli 1506 von Urbino in der Eigenschaft eines ausserordentlichen Gesandten nach England ab, um im Namen seines Herrn die Insignien des Ordens und die Umarmung des Königs zu empfangen. Das Bild kann also erst gegen die Mitte des Jahres 1506 gemalt sein, und dieses Datum wird nicht allein durch die Manier bezeugt, in der es gemalt ist, sondern es entspricht auch dem Aufenthalt Raphaels in Urbino, der um diese Zeit unzweifelhaft beglaubigt ist" (vgl. I p. 90).

Diese Gründe sind bisher nicht angefochten worden, und doch braucht es wohl kaum gesagt zu werden, dass dies Bildchen, wenn es kurz vor seiner Ueberführung nach London, Mitte 1506, gemalt wäre, d. h. nach dem Fresko in San Severo zu Perugia, als schreiender Anachronismus erschiene. Man müsste denn Rumohrs feinsinnige Bemerkungen über Raphaels Wiederaufnahme älterer Bildungselemente (Ital. Forschg. III, 34) zu der widersinnigen Annahme eines Zurückwachsens übertreiben wollen. Ich habe schon früher auf den engen Zusammenhang des Petersburger Bildes mit jenen Tuschzeichnungen Raphaels in Florenz und Perugia für die Fresken der Dombibliothek in Siena hingewiesen (Raphael und Pinturicchio p. 22 Anm. 1). Man vergleiche nur die geistreiche Zeichnung zum hl. Georg in den Uffizien (Braun 506) mit den genannten Blättern, z. B. die Behandlung des Pferdes: dort wie hier dieselben Formen, von den breiten Hufen bis zu den glattstirnigen Köpfen, dieselbe Breite im Kreuz, in den Schenkeln, der auffallend dicke runde Leib und der starke gradansteigende Hals. Die beiden fein ausgeführten Zeichnungen Raphaels dienten aber für

Pinturicchio's Fresken 1503/4, und besonders für diejenige in Casa Baldeschi zu Perugia, welche die Begegnung Friedrichs III. mit Eleonora von Portugal darstellt, ist die engste Verwandtschaft mit dem 1504 datierten Sposalizio nachgewiesen worden.

Sobald man dem stilkritischen Urtheil Passavants skeptisch gegenübertritt, fällt nur noch die historische Beziehung, die er beibringt, ins Gewicht. Unzweifelhaft dankt der hl. Georg in Petersburg der Ernennung des Herzogs von Urbino zum Knight of the Garter seine Entstehung. Der Schutzpatron des Ordens, der in voller Rüstung auf weissem Rosse mit der Lanze den zurückweichenden Lindwurm durchbohrt, trägt unterm Knie des straff in den Steigbügel gestemmten Beines das Hosenband mit der Aufschrift „HONJ" etc.

Nun geschah aber die Ernennung Guidobaldo's durch Heinrich VII. bereits im Jahre 1504. Unterm 20. Februar d. J. sind die Instruktionen für die Gesandtschaft, unterm 22. desselben Monats ihr Geleitsbrief ausgefertigt. Den Tag ihrer Ankunft in Rom überliefert uns eine Notiz Burcard's im Diarium: es war am 12. Mai 1504 als sie der englische Resident am päpstlichen Hofe, Silvestro Gigli, Bischof von Worcester, in glänzender Form empfing. Am 20. Mai hatten sie Audienz beim Papst Julius II., und im Juni konnte die feierliche Ueberreichung der Insignien des Hosenbandordens an Guidobaldo von Urbino erfolgen, der sich seit der Krönung des befreundeten Rovere in Rom aufhielt.[1])

Diese Sendung geschah den Statuten gemäss innerhalb der nächsten vier Monate nach der Wahl des neuen, im Auslande lebenden Ritters, welcher seinerseits verpflichtet war, innerhalb der nächsten acht Monate nach dieser Investitur einen persönlichen Vertreter nach England zu schicken, der in seinem Namen die Installation vom König zu empfangen hatte. Als daher Guidobaldo, nachdem er in den Ostprovinzen des Kirchenstaates die Abtrünnigen, die noch zu Cesare Borgia hielten, zur Unterwerfung genöthigt, Anfang September 1504 nach Urbino zurückgekehrt war, wo durch einen päpstlichen Nuntius seine Einsetzung zum Gonfalonier der Kirche und die Adoption seines Neffen Francesco Maria della Rovere zum Erben des Herzogthumes (14. bis 18. September) vollzogen wurde, musste auch an die Wahl eines Abgeordneten nach England und der Geschenke für König Heinrich gedacht werden, da nach den Vorschriften des Ordens bis zum Februar 1505 die Installation geschehen sein sollte. Der Herzog erlas für diese Sendung den Grafen von Castiglione, der in einem Briefe an seine Mutter vom 2. März 1505 von seiner Reise nach England spricht. Ein altes Fussleiden nöthigte jedoch den Grafen, im Herbst in den Bädern von San Casciano in Toskana Heilung zu suchen. Gegen Ende des Jahres kam eine Gesandtschaft nach Ferrara dazwischen, und so wurde die Ausführung der Reise übers Meer bis zum Juli 1506 hinausgeschoben.

Diese Verzögerung des Abganges nach London schliesst indessen durchaus nicht ein, dass auch die Wahl und Vorbereitung der Geschenke so lange vernachlässigt worden. Im Gegentheil, wir müssen voraussetzen, dass man bemüht gewesen, sie rechtzeitig innerhalb des statutenmässig für die Installation vorgeschriebenen Termins fertig zu stellen. Unter den Gaben, welche Graf Castiglione überbringen sollte, befand sich aber, ausser einigen Falken und drei der feinsten Racepferde von Urbino, auch jenes Bildchen Raphaels, welches den hl. Georg als Patron des englischen Ordens darstellt.

[1]) Vgl. Dennistoun, Memoirs of the Dukes of Urbino. London 1851. II p. 443.

Die Entstehung des kostbaren, für so hohen Zweck bestimmten Gemäldes, fällt somit aller Wahrscheinlichkeit nach nicht erst, wie Passavant meint, kurz vor Juli 1506, sondern vielmehr zwischen die Rückkehr des Herzogs nach Urbino, September 1504, und den Ablauf des Installationstermines Februar 1505, spätestens vor jene erste Erwähnung der englischen Reise im Brief Castiglione's an seine Mutter (2. März 1505). Die Bestellung aber könnte recht wohl bei jenem früheren Besuch Raphaels in Urbino stattgefunden haben, dessen Veranlassung wir in jenen Festlichkeiten suchen, die ihn leicht von Città di Castello in seine Vaterstadt hinauflockten, dessen Ende uns durch jenes Empfehlungsschreiben gegeben ist, welches die Präfektin, des Herzogs Schwester, unterm 1. Oktober 1504 an Soderini, den Gonfalonier von Florenz, richtete, und Raphael mitgab, als er sich anschickte zum ersten Mal die wunderreiche Kunstwelt am Arno zu besuchen.

Damit ist auch die andere Behauptung Passavants erschüttert, als habe Raphael das sorgfältig ausgeführte Bild in Urbino gemalt. Vollends aber zerfällt diese Annahme in sich angesichts der Darstellung selbst, welche vor dem ersten Aufenthalt in Florenz schlechterdings unmöglich war. Der Kampf mit dem Drachen hier, wie ihn Raphael giebt, setzt die Bekanntschaft mit Donatellos Marmorrelief voraus, das sich zu Florenz an der Nordseite von Orsanmichele am Fusse jener Nische befindet, welche für die Statue des San Giorgio bestimmt war.[1])

Natürlich musste der Maler nach den Gesetzen seiner Kunst die Darstellung ganz anders wenden als der Bildhauer. Ausserdem war ihm eine überhöhte Tafel von geringer Breite gegeben (11 × 8,3 Zoll), während die Verhältnisse des Marmorwerkes gerade umgekehrt liegen. Dass aber Raphaels Erfindung von dem Relief Donatellos ausgegangen, ist unzweifelhaft: die Spuren des mächtigen Eindruckes sind deutlich genug noch in dem Gemälde stehen geblieben.

Bei beiden ist das Ross nach links in den Vordergrund gewendet, die Bewegung des Ritters mit der eingelegten Lanze dieselbe, Helm und wehender Mantel, wie die Vertheilung des Uebrigen sehr ähnlich. Eigenthümlich aber ist der Aufbau der Komposition bei Raphael durchgebildet: mit bewusster Verwerthung der Kräfte bringt er eine pyramidale Erhebung heraus, deren statisch-mechanische Nothwendigkeit sofort in die Augen springt, während die lebendige Anspannung und Bewegung durchaus malerisch wirkt. Das Ross steigt, momentan nur auf den beiden Hinterfüssen ruhend, in die Höhe, während der Reiter nach links vornüber gebeugt, die Lanze mit ganzer Kraft in die Brust des Drachen bohrt, so dass er, fest im Sattel, sich selbst und das Pferd von der Mitte ab seitwärts nach rechts drängt, während das Ungeheuer durch die bohrende Spitze an den Boden geheftet, mit aller Anstrengung davonzukriechen und zugleich die Lanze zu entfernen strebt. So motiviert sich jede Bewegung und zugleich die Veränderung, die Raphael im Einzelnen mit der Darstellung Donatello's vornehmen musste: die Wendung des Rosses, die Haltung des straff in den Steigbügel gestreckten Beines, die Lage des hier bereits auf die Defensive beschränkten Drachen ergeben sich als Consequenzen aus diesem schöpferischen Gedanken selbst, der echt raphaelisch den Lebensnerv des Ganzen trifft, und aus dem ersten Anrennen der Gegner bei Donatello das siegreiche Niederkämpfsn des Feindes, den entscheidenden Moment in flagranti gestaltet. Im Hintergrund erblicken wir

[1]) Gipsabguss im Kgl. Museum. Photogr. Brogi 4769. Vgl. auch Eug. Müntz, Raphael p. 226 ff.

rechts die betende Jungfrau, die der ritterliche Held befreit, links in umbrischer Felspartie die Höhle des Scheusals; zarte Bäumchen umher und ein Ausblick auf eine Stadt in der Mitte vervollständigen den jugendfrischen Eindruck.

Der hl. Georg in St. Petersburg kann nicht in Urbino, sondern erst in Florenz entstanden sein, und seine stilistischen Eigenschaften weisen ebenso wie die Veranlassung seiner Entstehung nicht auf das Jahr 1506, sondern auf 1504. Rücken wir ihn aber in diese frühere Periode hinauf, so müssen wir ihn zur selben Zeit entstehen lassen, in welche jenes ganz verwandte Gemälde, der sogenannte „hl. Georg mit dem Schwert" im Louvre gesetzt wird (Passavant No. 18. Phot. Braun 79).

Auch in diesem Bilde, zu dem eine Studie ebenfalls in den Uffizien (Braun 507), finden sich die nämlichen stilistischen Eigenschaften, wie in den besprochenen Zeichnungen, im Ganzen wieder. Dagegen verglichen mit unserer Petersburger Votivtafel erscheint die Pariser Darstellung als eine bewegtere, mehr auf malerische Wirkung berechnete Variation. Das prächtige weisse Ross in der Mitte nimmt eine bedeutendere Stelle ein; wir haben gewiss eine Verherrlichung jener Racepferde des Herzogs von Urbino vor uns, welcher dies Bild an den König von Frankreich geschenkt hat.[1]) Die schneeweisse Farbe des Rosses, noch mehr gehoben durch den rothen Sattel, kontrastiert effektvoll mit der Stahlrüstung des Ritters, wie mit der unheimlichen Farbe des Drachen; die weiss und rothgestreiften Bruchstücke der Lanze mit dem Grün des Rasens. Der Moment der Darstellung ist offenbar ein auf den im Petersburger Bilde folgender: die Lanze ist unter der Wucht des Stosses und dem Widerstand des Unthiers kurz an dessen Halse abgebrochen; wüthend erhebt es sich und faucht den muthigen Gegner an, ähnlich wie auf Donatello's Relief. Der Ritter hat das Schwert gezogen; es gilt mit geschicktem Hieb den Kopf vom Rumpfe zu trennen. Aengstlich entflieht die Königstochter, die im Petersburger Bilde wie bei Donatello in gefährlicher Nähe betet. Alle Anzeichen sprechen dafür: dies vermeintlich früher entstandene Gemälde im Louvre ist vielmehr als eine spätere, wenn auch bald nachher gemalte Umbildung des für den König von England bestimmten hl. Georg in St. Petersburg zu betrachten. Die Formgebung ist durchgehends vergrössert, freier, malerischer geworden, als in der ersten, fast miniaturartig fein ausgeführten Version, die sich enger an Donatello anschloss. Man beachte nur die Veränderung, die mit dem Drachen vorgegangen ist: in Petersburg der Kopf noch ganz nach Donatello, im Louvre ein ganz neues, viel stärkeres Scheusal. Vielleicht ist gar nicht mehr der Schutzpatron des Hosenbandordens St. Georg, sondern der Schutzpatron von Urbino und Città di Castello, Sanct Crescentinus gemeint.[2])

Gehört nun, wie wir glauben, nach alledem der hl. Georg in Petersburg, den ersten florentinischen Monaten Raphaels an, so hätten wir mehr erreicht als bei der leichten Verschiebung von 1506 auf 1504 zunächst ins Auge fällt. Kann nämlich bei manchen seiner Werke um 1505 noch gestritten werden, ob sie eine direkte Berührung mit Florenz voraussetzen oder eine Erklärung aus den indirekt florentinischen Kunstelementen zulassen, welche Perugino mehr oder minder latent bewahrte, so wäre mit dem Erweis unmittelbar Donatello'scher Anregung im hl. Georg auch der Aufenthalt Raphaels zu Florenz im Jahre 1504 besser gesichert, als durch jenen Brief der

[1]) Vgl. die Anmerk. von Lacroix zu Passavant I p. 64, 2.

[2]) Vgl. das sonst alberne Buch Farabulini, Saggio di Nuovi studj su Raffaello. Rom 1875 p. 92.

Präfektin vom 1. Oktober 1504; denn bei einem so kleinen Relief, wie das an Orsanmichele, darf eine allgemeinere Verbreitung durch Skizzen der Künstler nicht wohl angenommen werden. Somit hätte Vasari doch Recht, wenn er mit den Arbeiten für Pinturicchios Piccolomini-Cyklus sogleich Raphaels Uebergang nach Florenz zusammenbringt, mag auch die Reihenfolge der Ortswechsel im Einzelnen ungenau, der wichtige Aufenthalt in Urbino gar vergessen sein und die Motivierung Anachronismen enthalten.

Wir geben übrigens diese Kombinationen nur als Mittheilung kurzer Hand, da eine genauere Untersuchung erst im Zusammenhang mit der ganzen vielfacher Kritik bedürftigen Jugendgeschichte Raphaels möglich wäre. Als nahe liegende Anregung müsste auch der Kampf S. Georgs mit dem Drachen in Giovanni Bellinis Altarstück zu S. Francesco in Pesaro verglichen werden.

AUGUST SCHMARSOW.

[NOTIZ.] Bekanntlich fehlte bis jetzt jeder Nachweis im Einzelnen von dem Einfluss, den das Studium der älteren italienischen Kunst auf Rembrandt geübt hat, während doch die Dokumente über den Verkauf seiner Kunstsammlungen ergeben, dass er selbst derartige Werke besessen hat. Einen Augenblick schien es, als ob die auf S. XXXXIV unserer diesjährigen amtlichen Berichte beschriebene Federzeichnung „Bildniss des Andrea Doria" mit seiner im Rund gemachten Inschrift, die Studie nach einer Medaille sei; allein da kein Exemplar eines der Rembrandt'schen Darstellung entsprechenden Originals bekannt ist, muss die Vermuthung vorläufig zurückgewiesen werden. Deshalb verdient es als eine Anregung zu weiteren vergleichenden Studien hervorgehoben zu werden, dass auf der Radierung „Die drei Kreuze" (Bartsch 78, Blanc 53) der im Profil gesehene Reiter von auffallend steifer Haltung zwischen den Kreuzen Christi und des guten Schächers einer Medaille Vittore Pisanos entlehnt ist, und zwar der von Friedlaender unter No. 3 beschriebenen auf Giovanni Francesco Gonzaga. Nicht nur ist die Erscheinung von Pferd und Reiter im Ganzen die gleiche (bei Rembrandt von der Gegenseite), sondern selbst Einzelheiten der Kleidung und der sehr charakteristische sich in drei Abtheilungen aufbauende Hut, die Rasse, die gestutzte Mähne, das etwas geöffnete Maul des Pferdes, der in den Formen des Quattrocento gehaltene breite Kandarenzügel, finden sich hier wie dort, so dass an eine zufällige Aehnlichkeit nicht gedacht werden kann. Nur hat Rembrandt bei seinem römischen Hauptmann den Kommandostab des Pisano in eine Lanze verwandelt.



MICHELANGELO BUONAROTTI
STATUE DES JUGENDLICHEN JOHANNES





GERAARD TERBORCH

AQUARELLIERTE FEDERZEICHNUNG

K. KUPFERSTICHKABINET ZU BERLIN

FARBENDRUCK VON R. STEINBOCK IN BERL





G. Terborch pinx. W. Rohr sculp.

CONSULTATION.

O. Felsing impr.



ITALIENISCHE SCHAUMÜNZEN.
AMADEVS MEDIOLANENSIS. NICHOLAVS.



LICHTDRUCK VON A. FRISCH IN BERLIN



ITALIENISCHE SCHAUMÜNZEN.
MARESCOTTO.



1. 7. 4. 1.

LICHTDRUCK VON A. FRISCH IN BERLIN



ITALIENISCHE SCHAUMÜNZEN.
PETRECINYS.



2.

1.

LICHTDRUCK VON A. FRISCH IN BERLIN





LICHTDRUCK VON A. FRISCH IN BERLIN



ITALIENISCHE SCHAUMÜNZEN.
SPERANDIO



15.

43.

37.





VELLANO

A. BRIOSCO

GUIDIZA-
NUS
2

BOLDU, 7

GUIDIZANUS, 3

LICHTDRUCK VON A. FRISCH IN BERLIN





1.

5.

3.

LICHTDRUCK VON A. FRISCH IN BERLI



ITALIENISCHE SCHAUMÜNZEN.
BOLDU, FRA. AN. BRIX.



LICHTDRUCK VON A. FRISCH IN BERLIN





GAMBELLO, 3.

GAMBELLO, 4.

BELLINI

GAMBELLO, 1.

LICHTDRUCK VON A. FRISCH IN BERLIN





LICHTDRUCK VON A. FRISCH IN BERLIN



ITALIENISCHE SCHAUMÜNZEN.
POMEDELLO.



LICHTDRUCK VON A. FRISCH IN BERLIN



ITALIENISCHE SCHAUMÜNZEN.
JULIUS DELLA TORRE.



18.

15. 15.

18.

TEPERELLI.

13. 14.

LICHTDRUCK VON A. FRISCH IN BERLIN





LICHTDRUCK VON A. FRISCH IN BERLIN



ITALIENISCHE SCHAUMÜNZEN.
CHRISTOPHORUS UND MELIOLUS.



1.

2.

5.





RUBERTO.

LICHTDRUCK VON A. FRISCH IN BERLIN





2. 3. 5. 5. 11. 11. 6. 6. 10.

LICHTDRUCK VON A. FRISCH IN BERLIN.





LICHTDRUCK VON A. FRISCH IN BERLIN





BENEDETTO DA MAJANO ?
I.

10.

I.
BENEDETTO DA MAJANO ?

LICHTDRUCK VON A. FRISCH IN BERLIN



BENEDETTO
DA MAJANO ?
2.

3.

3.

4.

5.

6.

LICHTDRUCK VON A. FRISCH IN BERL



ITALIENISCHE SCHAUMÜNZEN.
FLORENZ, UNGENANNTE KÜNSTLER.



7. 9. 9. 14. 13.

LICHTDRUCK VON A. FRISCH IN BERLIN





15. 18. 22. 23. 25. 27.

LICHTDRUCK VON A. FRISCH IN BE





LICHTDRUCK VON A. FRISCH IN BE







